



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Departamento de Filología Española
Lingüística General y Teoría de la Literatura
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LAS MADRES ENEMIGAS EN LA NARRATIVA DE LO INUSUAL. ANÁLISIS DE LA MATROFOBIA EN TRES NOVELAS MEXICANAS.

Autora: NIEVES RUIZ PÉREZ

Tutora: CARMEN ALEMANY BAY

Cotutor: BENITO ELÍAS GARCÍA VALERO

MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

Trabajo fin de Máster

Curso: 2017-2018

Universidad de Alicante



**GENERALITAT
VALENCIANA**

Conselleria de Transparència,
Responsabilitat Social,
Participació i Cooperació

Esta publicación ha sido realizada con el apoyo financiero de la Generalitat Valenciana. El contenido de dicha publicación es responsabilidad exclusiva de la Universidad de Alicante y no refleja necesariamente la opinión de la Generalitat Valenciana.

Pensamos sobre el futuro a través de
nuestras madres.

Virginia Woolf

En general, uno no espera encontrar
deleznable y difusa la realidad,
resistente y bien definido lo
imaginario.

Roger Caillois

Título: Las madres enemigas en la narrativa de lo inusual. Análisis de la matrofobia en tres novelas mexicanas.

Resumen: En el presente trabajo se analizará el concepto de matrofobia y cómo esta es representada en tres novelas mexicanas del presente siglo XXI: *Bestiaria vida*, *El animal sobre la piedra* y *Moho*. Estas novelas se ubican en la corriente de la narrativa de lo inusual (dentro de la familia de la literatura fantástica) donde el elemento insólito simboliza la psiquis de las protagonistas, indagando en el universo femenino que, a través de la introspección, buscan respuestas acerca de sus identidades. Por otro lado, la matrofobia se presenta como un sentimiento alienante que desconecta de algún modo a la hija de su madre y que también repercute en la configuración de la identidad. Esta crisis de identidad aparece en estas tres novelas donde se refleja esa relación de amor-odio hacia la madre dibujando una otredad monstruosa frente a la cual oponerse y autodefinirse. El objetivo de este trabajo será, por tanto, conocer mejor el fenómeno de la matrofobia y averiguar con qué mecanismos se reproduce en la narrativa de lo inusual.

Palabras clave: matrofobia, narrativa de lo inusual, identidad, heteropatriarcado.

Title: The enemy mothers in the narrative of the unusual. Analysis of matrophobia in three Mexican novels.

Abstract: In this work, we analyse the concept of matrophobia and how it is represented in three Mexican novels in the XXI century: *Bestiary life*, *The animal on the stone* and *Mould*. These novels are located in the stream of the unusual narrative (within the family of fantasy literature) where the unusual element symbolizes the psyche of the protagonists, searching into the female universe that, through introspection, seeks answers about of their identities. On the other hand, the matrofobia is presented as an alienating feeling that disconnects in some way the daughter from her mother that it also affects the configuration of her identity. This crisis of identity appears in these three novels where that love-hate relationship is reflected towards the mother by drawing a monstrous otherness against which to oppose and self-define. The aim of this work is, therefore, to know better the phenomenon of the matrofobia and to find out with what mechanisms it uses in the narrative of the unusual.

Keywords: matrophobia, unusual narrative, identity, heteropatriarchy.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE MATROFOBIA	4
2.1 La matrofobia en las letras mexicanas	13
3. APROXIMACIÓN TEÓRICA DE LA NARRATIVA DE LO INUSUAL	16
3.1 Diferentes percepciones del género fantástico	16
3.2 Hacia una narrativa neofantástica.....	19
3.3 Autoras ‘inusuales’	26
4. ANÁLISIS DE LA MATROFOBIA EN TRES NOVELAS MEXICANAS	29
4.1 La importancia de la identidad	29
4.2 Matrofobia vs. ¿Complejo de Electra?	37
4.3 Hermanas y matrofobia, ¿alter ego?.....	50
4.4 Maternidad, ¿el remedio de la matrofobia?.....	55
4.5 La realidad cae por su propio peso, ¿reconciliación con la matrofobia?.....	59
5. CONCLUSIÓN	64
6. BIBLIOGRAFÍA.....	66

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo versará sobre el concepto de matrofobia y cómo esta se manifiesta dentro de la narrativa reciente de lo inusual. Para ello, las obras escogidas son *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave, *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona — ambas de 2008— y *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta de 2010. Se trata de tres novelas breves relativamente actuales de autoras mexicanas que se inscriben en un marco estético narrativo en vías de teorización dada su corta presencia en el panorama literario. A pesar de que este hecho pueda implicar ciertas limitaciones en cuanto a fuentes bibliográficas se refiere, se dispone de estudios rigurosos como los de Carmen Alemany Bay y otros autores como José Carlos González Boixo o David Roas que abordan el tema de lo insólito en la literatura, definiendo los parámetros de la narrativa de lo inusual¹ que se sitúa dentro del amplio espectro del género fantástico. También puede considerarse como una evolución cronológica de lo neofantástico de Jaime Alazraki pero con unos matices que hacen de la narrativa de lo inusual una categoría autónoma. Tales características se desarrollarán a lo largo de las siguientes páginas.

Por otro lado, el término de matrofobia fue utilizado por primera vez por la poeta neoyorquina Lynn Sukenick (1938-1995) en un artículo publicado en 1973 donde analizaba la narrativa de Doris Lessing. En las letras españolas, durante los años de la Transición, la matrofobia era un sentimiento que venía reflejado en novelas de autoras como Esther Tusquest o Concha Alós, por citar un par de ejemplos significativos. Sin embargo, a pesar de su presencia en la literatura, la matrofobia es un neologismo que no aparece recogido en la RAE ni en el diccionario de Oxford. Aun así, el conflicto de la matrofobia ha sido trabajado en las últimas décadas por diversas autoras como Adrienne Rich, Luisa Muraro o Margarita García Candeira cuyos estudios permiten una definición más concreta sobre el término. No obstante, existe cierta dificultad de aproximación teórica dados los diversos factores, tanto filosóficos como culturales, que vertebran tal fenómeno que consiste, fundamentalmente, en el rechazo que profesan algunas hijas hacia sus madres, ya que estas representan la condensación de los valores tradicionales del heteropatriarcado que influye en la configuración de la identidad de esas hijas destinadas a repetir un determinado rol social. Después de más de cuarenta años desde la aparición formal del término de matrofobia, la investigación sobre el tema continúa en desarrollo,

¹ En este caso, es Carmen Alemany Bay quien se encarga de definir y teorizar lo inusual dentro del concepto de lo insólito en el ámbito literario.

por lo que el presente trabajo tratará de reunir las diferentes perspectivas teóricas ofrecidas hasta el momento y así disponer de una panorámica general que ayude a comprender mejor cuáles son los criterios en los que se asienta la matrofobia.

La lectura de estas tres novelas breves de autoras mexicanas invita a la reflexión sobre este conflicto entre madres e hijas. La narrativa de lo inusual tiene la particularidad de escribirse desde la subjetividad de las protagonistas donde el elemento insólito es parte de esa expresión intimista que permite a la matrofobia manifestarse de un modo concreto. Así pues, el objeto del presente trabajo será precisamente conocer cómo se reproduce tal sentimiento en la narrativa de lo inusual. Además, las aproximaciones teóricas, tanto de la matrofobia como de la narrativa de lo inusual, permitirán una mayor comprensión sobre estos dos conceptos unidos por el contexto literario. Por tanto, partiendo de la hipótesis de que en la narrativa de lo inusual se encuentra una expresión innovadora de la matrofobia gracias a sus recursos lingüísticos, el plan de trabajo estará sujeto a una metodología analítica a partir del estudio del material bibliográfico que atiende a ambos conceptos teóricos y de las fuentes primarias que ofrecen los textos mismos de estas tres novelas breves en las que se han detectado los rasgos de la matrofobia. La estructura del trabajo estará dividida en dos apartados teóricos, uno para cada concepto, y un tercer capítulo dedicado al desarrollo del análisis de las novelas donde se ponen en práctica dichos preceptos teóricos hasta llegar a unas conclusiones de todo lo expuesto.

Para la citación de los fragmentos de las obras literarias, se ha optado por señalar únicamente la página en la que se encuentra el texto entre paréntesis, prescindiendo de la cronología a la que pertenece cada novela, ya que ha sido mencionada en reiteradas ocasiones a lo largo del trabajo. El fin de esta medida no es otro que el de optimizar en espacio, así como el de no saturar el discurso con información repetitiva.

2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE MATROFOBIA

En las líneas siguientes se tratará de hacer una aproximación teórica del concepto de matrofobia a partir de lo investigado por diferentes autoras durante las últimas décadas. Estas teorías han permitido elaborar una visión general acerca de este término cuya relevancia se mantiene muy presente en la actualidad tal y como se irá viendo a continuación. Las diferentes perspectivas en las que se ha estudiado este tema conducen a un panorama disperso que muestra la complejidad en la que se articula la matrofobia, dificultando en gran medida la síntesis del concepto en sí mismo que será el objetivo de este epígrafe:

Como ya se adelantaba brevemente al principio, la palabra matrofobia se considera un neologismo, ya que no está recogido en la RAE ni en el diccionario de Oxford a pesar de que la poeta y ensayista, Lynn Sukenick, acuñara el término por primera vez en 1973 en su artículo «Feeling and reason in Doris Lessing's fiction», recopilado en el número 4 de la revista literaria *Contemporary Literature*. Sukenick habla del miedo que experimenta la hija hacia la madre por convertirse en su progenitora, es decir, cuando la hija acaba repitiendo el mismo modelo de rol que su madre. Tal concepto fue desarrollado posteriormente por Adrienne Rich en 1976 en su obra traducida al castellano diez años después como *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Así lo explica la propia Rich:

La matrofobia se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en seres libres. La madre representa a la víctima que hay en nosotras, a la mujer sin libertad, a la mártir. Nuestras personalidades parecen marcharse y superponerse peligrosamente a la de nuestra madre. En el intento desesperado de conocer dónde termina la madre y empieza la hija, optamos por la extrema solución quirúrgica (1986: 340).

Se produce, por tanto, un sentimiento de repulsa hacia la figura materna incentivado por lo que la madre representa en el sistema heteropatriarcal: resignación y acatamiento de la sumisión, es decir, la madre ha aceptado² y asimilado una actitud pasiva en la sociedad. Continuando con lo establecido por Adrienne Rich, las madres «han sido las transmisoras forzosas de las restricciones y degradaciones características de la

² Siguiendo las indicaciones de Simone de Beauvoir en su libro, *El segundo sexo*: «La razón profunda de ese derrotismo es que la adolescente no se piensa responsable de su porvenir y juzga inútil exigirse mucho a sí misma, puesto que, por último, su suerte no dependerá de ella. Lejos de destinarse al hombre porque se sabe inferior a él, acepta la idea de su inferioridad y la constituye porque le está destinada» (1987: 78).

existencia femenina» (1986: 339). Dicho de otro modo, las madres, consciente o inconscientemente, reprueban y reproducen comportamientos y acciones masculinas, lo cual contribuye a que las hijas establezcan relaciones conflictivas con sus madres porque ellas no se reconocen en ese modo de proceder y de pensar de la madre. Así pues, esa reacción por parte de las hijas simboliza la negativa a heredar esos valores inscritos en el rol de género³ que estipula el heteropatriarcado.

Luisa Muraro en su libro *El orden simbólico de la madre* afirma que las mujeres «hemos sido invadidas y colonizadas por la cultura masculina» (1994: 17). La autora continúa explicando que, a pesar de que los distintos feminismos hayan producido profundas críticas acerca del patriarcado y de sus múltiples complicidades en los campos del saber como filosofía, literatura, religión, etc., (cuyos argumentos les sirven para sostener su sistema de dominio), «la potencia simbólica contenida en la relación femenina con la madre» (1994: 21) sigue quedando neutralizada por la supremacía masculina, lo cual perjudica seriamente ya no solo en esa relación madre-hija a nivel individual (o superficial si se prefiere), sino que, además, afecta al vínculo que se establece en la estructura «del *continuum* materno» (Muraro, 1994: 54) que se forja a través de las sucesivas generaciones de madres, quedando anulado así el orden simbólico femenino que repercute directamente en la existencia e identidad de las mujeres cuando pretenden autodefinirse. Ante la disyuntiva existencial que experimenta la mujer en su adultez, momento en el que se separa (simbólicamente) de la madre para realizarse como persona independiente, es precisamente cuando se produce la desconexión entre la hija y la madre, fomentando la repulsa y el odio: matrofobia. Podría decirse que se trata de una rebelión contra el aprendizaje y las expectativas que se imprimen a las hijas a través de la madre que el sistema social considera adecuadas para *ellas*⁴. Según Rich: «La presión de una mujer sobre otra para que se adapte a un papel degradante y desalentador, apenas puede llamarse “ser madre”, aunque crea que hace esto para ayudar a su hija a sobrevivir» (1986: 349). En esta afirmación hay implícito un sentimiento de impotencia que la madre experimenta ante la indefensión e imposibilidad que entiende ella misma al no poder

³ Se entiende con la palabra género la distinción que realizó Gayle Rubin, diferenciando el género de la marcación biológica. Lo biológico es lo adquirido por naturaleza y el género atiende a un constructo social que aplica al sujeto unas determinadas normas que debe adoptar si ha nacido macho o hembra para desarrollarse como hombre o mujer, respectivamente.

⁴ *Ellas* se ha marcado en cursiva para subrayar que toda mujer antes de ser madre fue primero hija, forjando así un ciclo de perpetuidad en los valores que se transfieren de una generación a otra. *Ellas*, por tanto, alude al colectivo femenino.

invertir los valores de la opresión del patriarcado, por ello, sus enseñanzas ‘masculinizadas’ están orientadas para poder «sobrevivir» en el sistema social. Para Rich es más fácil que la hija desarrolle ese rechazo-odio hacia la madre antes de que indague sobre qué fuerzas actúan sobre ella (la madre) y por qué la hacen actuar de una determinada manera, a *ser* de una determinada manera que es lo que Luisa Muraro entiende por el orden simbólico: «el orden simbólico pertenece [...] a las estructuras profundas de la realidad humana, que nos hacen ser así o asá sin nosotros saberlo» (1994: 94). Podría afirmarse que tal rechazo a la figura materna es propiciado por una carestía de comprensión profunda (que va más allá de la raigambre epistemológica) que se ve afectada por la imbricación del orden simbólico custodiado por los valores de la masculinidad que niega lo simbólico de lo femenino, dificultando a las mujeres las relaciones entre ellas y produciendo una desconexión en las estructuras de identificación y autodefinición⁵.

Este entramado simbólico (de tradición cultural⁶) influye directamente en el comportamiento de los individuos en la sociedad y es por lo que la hija experimenta el miedo a repetir el comportamiento de la madre, siente temor a ser tratada como ella; la rebeldía no es más que el deseo a liberarse de esa herencia que la obliga a continuar con un estilo de vida que le ha sido impuesto y en el que no se reconoce. La figura de la madre, en definitiva, constituye esa sociedad que subyuga a la hija en un papel que no quiere desempeñar. Muraro insiste en que el conflicto entre la hija con su madre no tiene que ver con cuestiones morales o psicológicas, se trata más bien «de un problema de orden simbólico» (1994: 91). En este sentido, la autora se apoya en las teorías del lenguaje de Julia Kristeva cuando afirma que «la matriz de la vida es también la matriz de la palabra» (Muraro, 1994: 43-44). De esta forma, lo semiótico y lo simbólico se imbrican en un todo donde lo semiótico está «interno a lo simbólico y está mediado por éste» (1994: 44). Así pues, lo simbólico oculta lo semiótico en el proceso de constitución del sujeto: «el advenimiento del lenguaje articulado tiene por efecto ocultar la etapa precedente del proceso de formación del sujeto, ocupada por nuestro activo ponernos y volvernos a poner

⁵ El presente trabajo no pretende defender una postura esencialista de los valores femeninos, simplemente tiene en cuenta la postura deconstruccionista en la que se afirma la construcción social de los valores de género (tanto para lo masculino como para lo femenino), precisamente será este hecho de convencionalismo social el que repercuta de manera negativa en la configuración de lo femenino.

⁶ Según Luisa Muraro, la cultura occidental «nos separa y se separa de la naturaleza», lo cual tiene como consecuencia que también «nos alejemos de la madre y volvamos la espalda a la experiencia de la relación con ella para ingresar en el orden simbólico y social, separación en la que el padre es el agente» (1994: 42).

en relación con la madre, es decir: con el mundo y con el ser» (1994: 45). Para la filósofa la matrofobia vendría incentivada ante la desconexión que se produce entre la hija y la madre cuando la hija desea adquirir la independencia simbólica, obviando el legado semiótico transmitido por la madre, puesto que la madre es la dadora de la palabra y del lenguaje durante la infancia, el primer estamento en la construcción de la conciencia del sujeto.

La matrofobia, por tanto, representa un concepto complejo y difícil de desarrollar, ya que está sujeto a diversos factores (como identidad, feminidad, maternidad...) que, a su vez, están anclados en estructuras más profundas tanto semióticas como simbólicas que van modelando tal sentimiento en un entramado sociocultural de corte patriarcal. Para tratar de entender mejor este fenómeno, se atenderá a las diferentes cuestiones que se relacionan entre sí y favorecen la aparición de la matrofobia. Un aspecto importante que habrá de tenerse en cuenta, que reparan en él tanto Adrienne Rich como Margarita García Candeira en su artículo donde analiza la narrativa de Esther Tusquets, es el siguiente: ese miedo o rechazo hacia la madre va unido a una fuerte atracción. Rich lo expresa de esta manera: «en un odio a la madre que llegue al extremo de la matrofobia, puede subyacer una fuerza de atracción hacia ella, un terror de que si se baja la guardia, se produzca la identificación completa con ella» (1986: 339). La autora ejemplifica esta afirmación con el caso de la niña adolescente que está en guerra con su madre pero, al mismo tiempo, se pone sus vestidos y usa su perfume. En cambio, García Candeira amplía el sentido de esa atracción que se produce de forma paradójica en la matrofobia de la siguiente forma: «nadie tiene miedo de convertirse en algo que desprecia por completo o con lo que no tiene nada que ver» (2014: 346). En ambas afirmaciones, se deja ver un elemento fundamental en el desarrollo del sentimiento de matrofobia que mantiene en constante tensión la relación entre la madre y la hija, esto es, el vínculo que une a ambas. Se trata de un fuerte lazo biológico que determina lo que las mujeres se transmiten culturalmente entre sí y cómo esos valores transmitidos también afectan y repercuten en la constitución epistemológica de *ellas* mismas, desarrollando un carácter específico (recuérdese el «*continuum* materno» de Luisa Muraro).

Se sobreentiende con esta idea que la hija, en esas experiencias matrofóbicas, tiende hacia una especie de desorientación acerca de ella misma, una pérdida de identidad ante la incertidumbre que se produce al tomar conciencia del choque que supone entre lo que la madre enseña y lo que ella misma espera de la vida y desea hacer. Esas hijas

llegadas a un punto clave de sus vidas (según Rich, normalmente se produce durante la adolescencia⁷), se encuentran en una encrucijada vital y psíquica (el momento justo de su independencia simbólica, recordando a Muraro) que las aboca como única respuesta posible a la rebeldía y al odio, ya que acusan a la madre de ser la causa de sus problemas de identidad y autodefinición. Betty Friedan, en su libro *La mística de la feminidad*, mucho antes de que Lynn Sukenick acuñara su término de matrofobia, ya puso de manifiesto esta idea acerca de la crisis de identidad que aparece entre las mujeres en determinados momentos de su existencia. Friedan afirma que los modelos que ofrece el patriarcado para las mujeres están agotados y se han quedado obsoletos, además añade:

Las mujeres ya no saben lo que son. Necesitan desesperadamente un nuevo modelo que las ayude a encontrar su personalidad. [...] Están poco seguras de lo que debían de ser, qué tienen que mirar [...] para decidir todo los detalles de su vida. Buscan un modelo, ya no quieren copiar el que les ofrecen sus madres (1965: 88).

Esta cuestión de identidad en las mujeres está muy relacionada con las ideologías que han ido agitando los ánimos durante las diferentes olas del feminismo⁸ desde la centuria del XIX hasta el presente. Estos movimientos reivindicativos pretendían sacudir los valores tradicionales que afirmaban que «el destino de una mujer estaba implícito en la anatomía. [...] La personalidad de la mujer está determinada por su biología» (Friedan, 1965: 95). Y fue durante el estertor de las décadas de los 60 y 70 del XX (durante la segunda ola del feminismo) cuando surgió por primera vez el término matrofobia

⁷ Afirmación que ya adelantaba Simone de Beauvoir: «Para la joven, por el contrario, hay un divorcio entre su condición propiamente humana y su vocación femenina, y por eso la adolescencia es para la mujer un momento tan decisivo y difícil. Hasta entonces era un individuo autónomo, y ahora tiene que renunciar a su soberanía. No sólo se siente desgarrada como sus hermanos, de manera más aguda, entre el pasado y el porvenir, sino que además estalla un conflicto entre su reivindicación original, que es la de ser sujeto, actividad y libertad, y sus tendencias eróticas y las solicitudes sociales que la invitan a asumirse como objeto pasivo» (1987: 79).

⁸ Las distintas olas del feminismo tienen un punto de partida marcado durante las sucesivas reivindicaciones y manifestaciones de las sufragistas, desde mediados del siglo XIX (aproximadamente) hasta bien entrado el siglo XX, considerado como la primera ola del feminismo. Más tarde, entre las décadas de los 60 y 70 del XX, se dio lo que se conoció como la segunda ola del feminismo que surgió ante la necesidad de reivindicar los derechos legales de las mujeres, reclamando una igualdad de facto en cuanto a cuestiones laborales, de sexualidad, familia, reproducción, maternidad, etc. A partir de la década de los 90 del mismo siglo, se comienza a hablar de la tercera ola del feminismo donde se aboga por una conciencia como mujer, declarando que no existe un único modelo a seguir. En esta época actual, pleno siglo XXI, se habla incluso de la cuarta ola donde se comienza a ejercer presión para derribar los estereotipos de los roles de género (la conocida teoría *queer*). Se trata de una lucha permanente que durante siglos ya desde la Ilustración, la mujer trata de equipararse en libertad y privilegios con respecto al hombre, reclamando una libertad real para poder *ser*. Los feminismos abarcan un gran abanico heterogéneo de teorías e ideologías que van imbricando las reivindicaciones y alimentan esa lucha por la igualdad.

reconociendo en la figura de la madre esos valores opresores. Para sintetizar esta idea de manera breve y que ayude a comprender mejor por qué la mujer tiene dificultades para encontrarse a sí misma, se atenderá a las palabras de Nattie Golubov; en su artículo «La teoría feminista y sus lectoras nómadas», dice así:

La diferencia entre hombres y mujeres era entendida exclusivamente en términos de la diferencia sexual, además de que esta oposición era el único eje de la opresión de las mujeres: aprendían a mirarse y evaluarse a sí mismas con la mirada masculina porque no había manera de ubicarse fuera del entramado de representaciones simbólicas y culturales dominantes, por lo que su identidad estaba constituida principalmente por el género (2011: 4).

Como se puede apreciar en lo expuesto por Golubov, existe una estructura dominante que dificulta a las mujeres a inventarse a sí mismas, esto refuerza la idea que plantea Friedan ante la falta de modelos que carecen las mujeres para realizarse como sujeto autónomo porque su único punto de referencia es el masculino, cuestión ya expresada anteriormente y desarrollada por Luisa Muraro al afirmar que la colonización de la cultura masculina en el desarrollo de la existencia femenina repercute directamente en la configuración del orden simbólico y que aparta a la mujer de su vínculo materno. Estos dilemas que afectan a la configuración identitaria de las mujeres ya fue expuesto sabiamente por Simone de Beauvoir en su obra culmen *El segundo sexo* en 1949; del mismo modo, la escritora británica Virginia Woolf reflexionó sobre estas cuestiones ante los obstáculos que encontraban las mujeres cuando *osaban* escribir, es decir, entrar en territorios destinados a los hombres. De esta forma, la mujer ha sido construida como una especie de espejo⁹ del *otro masculino*, donde la mujer no puede verse a sí misma y está vacía de contenido. Las olas del feminismo buscaron y buscan esos contenidos, tratando de ofrecer las herramientas necesarias (despertando conciencias) para que la mujer se despoje de las cadenas del patriarcado y se configure de nuevo como sujeto activo. Luisa Muraro contempla una solución de raigambre más profunda, puesto que su propuesta versa en la ardua tarea que corresponde a las mujeres de invertir el orden simbólico heteropatriarcal, según la autora, tal inversión de valores será larga, debatida y penosa (1994: 17). Además, afirma que la autoridad simbólica de la madre ha sido usurpada por la autoridad simbólica masculina que es la que ha establecido las estructuras de poder (1994: 103). Así pues, Luce Irigaray, una de las mayores exponentes del feminismo

⁹ Metáfora del espejo utilizada por Luce Irigaray en su ensayo de 1974, *Espéculo de la otra mujer*.

contemporáneo francés, también recapacita acerca de este asunto en su libro *Yo, tú, nosotras* de la siguiente forma:

El poder patriarcal se organiza por el sometimiento de una genealogía a la otra. De este modo, lo que hoy llamamos estructura edípica, como forma de acceso al orden cultural, se organiza ya en el interior de una sola línea de filiación masculina, mientras que la relación de la mujer con su madre carece de símbolos. Las relaciones madres-hijas en las sociedades patrilineales quedan subordinadas a las relaciones entre hombres (1992: 14).

Con estas palabras se deduce que la experiencia femenina queda privada de toda posibilidad de autosignificación que se encuentra «totalmente a merced de los códigos culturales vigentes» (Muraro, 1994: 80). Retomando las dimensiones semióticas y simbólicas que vertebran el sentimiento de matrofobia, según Luisa Muraro, en un mundo significado, donde el mundo real se define a través del signo¹⁰, el desarrollo cognitivo del ser humano tiende a relacionar el uso de la palabra con la experiencia (percepción de la realidad) y la experiencia a través de la palabra, por lo que la idea del signo arbitrario e inmotivado que apelaba Saussure queda expuesto a reflexiones sobre si realmente la configuración de signos en el lenguaje están libres o no de motivaciones no lingüísticas y culturales. Recuérdese que lo arbitrario viene impuesto por el poder constituido por lo que se abre el debate acerca de los machismos que se identifican en el desarrollo de los discursos y que, por ende, silencian a la otra mitad de la humanidad. Al parecer, Luce Irigaray tiene clara su postura ante el problema lingüístico:

El devenir patriarcal de la cultura se manifiesta, pues, en la evolución de las relaciones entre los sexos. Y se inscribe también en la economía profunda de la lengua. El género gramatical no es arbitrario ni carece de motivación. Basta con realizar un estudio sincrónico y diacrónico de las lenguas para demostrar que el reparto de los géneros gramaticales tiene una base semántica, que posee una significación ligada a nuestra experiencia sensible, corporal, que varía según los tiempos y los lugares (1992:17).

La filósofa feminista no duda al afirmar que el orden lingüístico patriarcal excluye y niega a las mujeres (1992: 18). Una solución para hacer visible el mundo femenino, según sus reflexiones, implicaría la liberación sexual de los cambios lingüísticos que tendrían su repercusión directa en el desarrollo semiótico de las palabras y, por consiguiente, los efectos se harían palpables en el mundo simbólico, ya que, como se ha

¹⁰ Recuérdese la apreciación de Saussure que proporcionaba al signo lingüístico un carácter arbitrario, otorgándole neutralidad, es decir, el signo es algo totalmente inmotivado, ajeno a las restricciones culturales. Sin embargo, Saussure admite en su *Curso de lingüística general* de 1967 que «la lengua es un producto social de la facultad del lenguaje» (cit. en Muraro, 1994: 50).

afirmado anteriormente, la palabra y la experiencia están íntimamente relacionadas de tal manera que a veces cuesta dilucidar qué fue primero en la configuración epistemológica del ser humano: el lenguaje o la percepción de la realidad.

La matrofobia también ha sido desarrollada por las teorías del psicoanálisis, Sigmund Freud afirmaba que «el amor inicial de la niña por la madre [...] es muy fuerte pero está destinado a trocarse casi siempre en odio [...] porque la hija debe separarse de la madre» (cit. en Muraro, 1994: 14), tal desplazamiento se realiza bajo la hostilidad por lo que la vinculación de la madre se convierte en odio. A lo que Luce Irigaray debatirá tal idea diciendo que, en realidad, no se produce un desplazamiento, sino un «exilio o una suerte de extradición» (cit. en Muraro, 1994: 112) donde la culpa es atribuida a ella misma por lo que acaba odiando a su madre. Ante esta premisa, Luisa Muraro argumentará que tal odio es el reflejo de «un defecto de elaboración» que «se llena de caos» (1994: 112) y sostiene que la interpretación de Freud era un tanto superficial al estudiar tal sentimiento desde el orden social y no desde el orden simbólico. De esta forma, «el amor de la niña hacia la madre tiene una importancia ignorada o subestimada por nuestra civilización en la existencia de una mujer» (Muraro, 1994: 112). Nancy J. Chodorow revisa estas teorías freudianas para aportar una nueva reflexión al tema, argumentando que las hijas están destinadas a estar subordinadas porque nunca llegan a desvincularse del todo de sus madres. En una sociedad donde se ha relegado a las mujeres el papel de la educación y el cuidado de los hijos y las hijas (recuérdese la imagen decimonónica del “ángel del hogar”), se produce lo que Chodorow denomina *cognitive role learning*, un aprendizaje cognitivo (justificado y establecido por el orden simbólico) que se instala cómodamente en las estructuras de configuraciones psíquicas, de forma que las percepciones del género se asimilan naturalizándose y esto hace que se refleje en los gustos, preferencias y comportamiento de los sujetos (tanto masculinos como femeninos):

[...] like other aspects of gender activity, [it] is a product of feminine role training and role identification. Girls are to mother. They are wrapped in pink blankets, given dolls and have their brothers' trucks taken away, learn that being a girl is not as good as being boy, are not allowed to get dirty, are discouraged from achieving in school, and therefore become mothers. They are barraged from early childhood well into adult life with books, magazines, ads, school courses, and television programs, which put forth pronatalist and promaternal sex-stereotypes. They “identify” with their own mothers as they grow up, and this identification produces the girl as a mother. Alternately, as those following cognitive-psychological trends would have it, girls choose to do “girl-things” and “woman-things” like mothering (1978:31).

Una vez más, se entronca con la idea del aprendizaje cultural y generacional como base del dilema matrofóbico. Las estructuras dominantes simbolizadas a través del falogocentrismo hacen que lo femenino se vea constreñido y manipulado, produciendo la alienación de la mujer dentro de su propia psiquis y dentro de la sociedad. En este contexto, la matrofobia se desarrollaría en los casos en los que las hijas no se sienten afines con lo que esas madres perpetuadoras del patriarcado les ofrecen. Se trata de mujeres que buscan fuera del seno materno otros espejos en los que mirarse, otras referencias, produciendo así un sentimiento de repulsa hacia la madre porque no la logran comprender del todo. La verdadera crisis de identidad se produce, además, cuando esa mujer deja de verse reflejada en su madre y los modelos que busca fuera del ámbito familiar tampoco le son deseables¹¹. Este rechazo a la figura de la madre no es sinónimo de odio en cuanto afecto maternal se refiere, pues la matrofobia no entra en los sentimientos filiales, es una cuestión de identidad, ya que se huye de la madre como modelo a seguir en tanto comportamiento o valores demostrados; aunque no puede negarse que tal sentimiento produce cierto distanciamiento entre la madre y la hija, afectando de manera directa a ese cariño y afecto que se le profesa a la madre. Esta falta de concreción de identidad tiene una consecuencia directa en la concepción de la maternidad misma que también está sujeta a las estructuras de construcción social por lo que complica todavía más su configuración cuando las hijas toman decisiones sobre quiénes son *ellas* y qué deben hacer con sus vidas y qué deben enseñarles a sus propias hijas.

Luisa Muraro afirma que la mujer occidental vive en un «desorden simbólico», ya que está totalmente supeditada a las estructuras dominantes del heteropatriarcado. Este desorden viene motivado por los argumentos que vertebran las teorías de la histeria femenina que han sido configurados, en mayor parte, por la cultura masculina y los preceptos del psicoanálisis que han nutrido de forma sistemática una idea errónea de lo que se entiende tradicionalmente por la histerización de la mujer. La autora entiende a la mujer histérica como aquella que «detesta a la madre por cuanto ésta es un sustituto de la madre» (1994: 60). Continúa diciendo que la histeria femenina, muy alejada de la

¹¹ Ante esta disyuntiva, la canadiense, Gina Wong-Wylie, propone el término *matroreform* como solución a la matrofobia en su ensayo «Image and echoes in matroreform: a cultural feminist perspective», publicado en 2006. Wong-Wylie desarrolla un modelo teórico de empoderamiento donde invita a las madres a hacer uso de otras reglas que eliminen los obstáculos de la determinación identitaria para las hijas y para ellas mismas.

patología freudiana, corresponde a un vínculo con el *continuum* materno más que con la propia madre, es decir, «el apego típicamente femenino a la madre corresponde a un amor [...] hacia la secuencia de las madres [...], hacia la estructura que hace de cada niña el fruto interior de un interior de un interior y así sucesivamente hasta los confines del universo» (1994: 60). Por ello, cuando ese vínculo es eliminado por la estructura del orden simbólico la mujer (histérica o no) experimenta la aversión hacia la figura materna, ya que proyecta en ella la incompreensión en el proceso de independencia simbólica, se trata de un «desorden simbólico que caracteriza a las sociedades patriarcales» (1994: 61). Luisa Muraro acaba concluyendo que tal desorden se encuentra en las propias características estructurales «nacidas del intercambio de mercancías, mujeres y signos, donde las mujeres serían asimilables a veces a mercancías, a veces a signos, sin que se explique si ellas aprenden a hablar y cómo» (1994: 61); dicho de otro modo, en una cultura patriarcal donde la potencia materna se representa a través del falo, la autoridad de la madre queda ninguneada y silenciada, «la virilidad es un hurto a la madre y es preciso ocultar ese hurto» (1994: 29):

El desorden más grande que pone en duda la posibilidad misma de la libertad femenina, es la ignorancia de un orden simbólico de la madre, también por parte de las mujeres. Muchas imaginan a la madre exactamente como la pintaron dos mil años atrás Aristóteles y Platón en sus cosmologías, a la manera de una potencia informe y/o una obtusa intérprete del poder constituido (Muraro, 1994: 92).

2.1 La matrofobia en las letras mexicanas

La matrofobia como fenómeno conceptual dentro de las olas del feminismo del siglo XX ha sido atendida, como se ha podido comprobar, por diversas autoras que se acercan, desde distintas disciplinas, a los parámetros que rigen la matrofobia. Estos aspectos tienen su materialización concreta en el ámbito literario que será el objeto de este trabajo como ya se anunció en la introducción. En este sentido, se toma como referencia los mecanismos utilizados en la narrativa de lo inusual a partir de las ya mencionadas novelas mexicanas: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave, *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona —ambas en 2008— y *Moho* de Paulette Jonguitud Acosta (2010). La forma peculiar de abordar el sentimiento de matrofobia será el eje vertebral del análisis de este trabajo. La aparición de la matrofobia no es un aspecto exclusivo de la narrativa de lo inusual, anteriormente ya existieron ejemplos literarios donde se veía reflejado este sentimiento, por citar algunos de ellos: *El cuaderno dorado* (1962) de Doris

Lessing, ganadora del Nobel de Literatura en 2007, la trilogía de Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario* y *Varada tras el último naufragio*, incluso en su obra autobiográfica *Tiempos que fueron* publicada en 2012 y, un último ejemplo muy significativo, *Os habla Electra* de Concha Alós de 1975, donde la autora aboga por una restauración del vínculo matrilineal y una reconciliación simbólica entre madres e hijas. De este modo, la matrofobia en las letras mexicanas, aunque no sea una novedad, tiene una motivación propia sujeta, además de a la cuestión femenina que busca reafirmar su identidad, a un debate literario que afecta a una realidad concreta del panorama cultural mexicano que separa la «literatura viril» de la femenina. Al margen de disputas sexistas, en las letras mexicanas se destila un carácter particular que orbita, normalmente, en la configuración de la identidad del mexicano en general. Cecilia Eudave explica de forma concisa esta cuestión en su ensayo «El otro espacio: la alteridad femenina (reflexión en tránsito)»:

Si bien la tierra marca un hito importante en la clausura de algunos enfrentamientos tales como pasado versus presente, ciudad versus campo, la insistencia sobre lo espacial como lugar privilegiado para reconocer los contextos de las transformaciones, desequilibrios y/o reafirmaciones del ser mexicano será una constante. La identidad del mexicano y de sentirse mexicano tiene como componente primordial su relación con el espacio. En el caso femenino el espacio determinante, para trascender o reconocerte, será el interior y con ello no me refiero adentro de uno mismo sino a la casa, la habitación, el rincón propio, la cocina, entre otros (2015: 146).

Eudave pone el acento en la importancia del espacio para la configuración de la identidad del mexicano; sin embargo, la autora hace una diferenciación entre el espacio del mexicano y el espacio de la mexicana, síntoma de que en la sociedad mexicana todavía se mantiene arraigada la separación entre individuos por cuestiones de género y tales espacios tan marcados y delimitados se materializan en la expresión narrativa. Elizabeth Vivero Marín, en su artículo «Nuevas voces de la narrativa mexicana ¿nuevos caminos?», también alude a esta cuestión, haciendo especial hincapié en la necesidad de cambio de esta realidad mexicana a través de las letras; dice así:

[Se aprecia hasta el momento] una tendencia a reconstruir espacios, épocas y situaciones completamente ajenas a la realidad mexicana. Su búsqueda se sitúa, a la vez, en el interior de lo representado y en su estructura, por lo que quizá se pueda decir que buscan un cambio real que abarque, simultáneamente, la transformación tanto del interior como de los márgenes que lo rodean (2011: 318).

En una nota a pie de página, Vivero Marín aclarará que con el término «interior» hace referencia al fondo del texto que, como extensión, alude a la transformación social

y que por «márgenes» se refiere a los elementos estructurales que tanto dan forma al texto como, a su vez, conforman las situaciones sociales que se desean cambiar pero que, sin embargo, los narradores y narradoras mexicanas son conscientes de influir muy poco o nada en ese empuje hacia el verdadero cambio (2011: 318). Tal anhelo por un cambio social y de una realidad femenina que no esté supeditada a los espacios interiores y que sea acorde a una igualdad real se ve reflejado en el modo de escribir que ha ido evolucionando desde posturas más radicales y reivindicativas hasta lo conocido actualmente como la narrativa de lo inusual (en el siguiente epígrafe se desarrollará más detenidamente este punto). Tanto Eudave como Carmen Alemany coinciden en situar el antecedente de este modo de narrar en la escritora mexicana Amparo Dávila, puesto que «busca denunciar algunas problemáticas sociales como la definición del yo traducido en una búsqueda de identidad en el enfrentamiento de lo femenino *versus* lo masculino a través de la analogía fantástica» (Eudave, 2015: 149). La cuestión de la matrofobia se hace eco en esta narrativa específica de lo inusual que trata de poner de relieve el proceso de «monstrificación» que padecen las mujeres cuando se desvinculan del seno y protección maternos y deben configurar su propia identidad como sujeto, así lo explica Cecilia Eudave:

En el enfrentamiento del yo real masculino con el yo ideal no hay un proceso de monstrificación como en el caso de lo femenino, donde el doble es siempre una deformación o una proyección de una alteridad masculina agresiva y destructora, que las somete o las trastorna. El espacio irreal al que son confinadas no son los espacios idealizados que la sociedad promueve, de ahí que el peso de lo insólito, de la locura, de lo onírico o de lo inusual nos devuelva una lectura de los mundos femeninos de la época más certeros (2015: 148-49).

Resumiendo todo lo expuesto en las páginas anteriores, es posible que se alcance una mayor comprensión sobre las estructuras que configuran el sentimiento matrofóbico, a pesar de su complejidad teórica. La idea principal que se extrae acerca de la matrofobia es que resulta casi un problema ontológico que se encuentra patente en la dinámica sociocultural y que afecta al individuo etiquetado como femenino. En este sentido, es muy importante la concienciación del ser humano para conseguir una verdadera igualdad, donde la dualidad sexo/género (si se decide mantener en un nuevo orden social y simbólico) sea tomada como una ventaja de especie y no como una supremacía de uno frente al otro. La disolución de la matrofobia será posible cuando la experiencia femenina sea partícipe de la configuración de ese orden simbólico y la madre recupere su autoridad usurpada, restaurando el vínculo matrilineal y gozando de una existencia libre de signos

que mercantilicen su identidad. Este nuevo orden simbólico no tiene por qué excluir a lo masculino, sino que ambas partes deben luchar por un cambio real gestado fuera de las estructuras simbólicas actuales que restringen el desarrollo del individuo en completa libertad. Así pues, la creación literaria de lo inusual en el ámbito mexicano pone de manifiesto tal problema epistemológico de la matrofobia, no como acto de denuncia, sino más bien de exposición de una crisis existencial, acentuada quizá por la sombra alargada del posmodernismo. Los distintos planteamientos teóricos han sido tratados desde un ámbito general a otro más concreto como es el caso de las letras mexicanas; no obstante, en los próximos apartados del presente trabajo se abordarán cuestiones más particulares que responden a cómo se desarrolla la matrofobia en la narrativa de lo inusual y por qué.

3. APROXIMACIÓN TEÓRICA DE LA NARRATIVA DE LO INUSUAL

3.1. Diferentes percepciones del género fantástico

El género fantástico es una categoría que ha sido estudiada por diferentes autores que han tratado de sistematizar unas características concretas extraídas de los diferentes textos narrativos; sin embargo, tal y como sucede al aproximarse a conceptos teóricos complejos no se está libre de ciertas complicaciones que dificultan la definición del amplio contenido tipológico y textual que alberga la literatura fantástica. Por situar un punto de partida, podría decirse que el género fantástico cobra fuerza a partir del Romanticismo como reacción a la férrea racionalidad promulgada durante la Ilustración. Así pues, desde el siglo XIX hacia el XX y, por consiguiente, ya bien entrados en el XXI, el género fantástico ha ido sufriendo una serie de transformaciones que se van ajustando a los parámetros ideológicos y culturales de cada contexto social. Se trata de una larga transición en el paradigma epistemológico de Occidente que va asimilando diversas sacudidas como fueron, por ejemplo, los preceptos sociales de Karl Marx, la rompedora filosofía de Friedrich Nietzsche, el aporte a la psicología de Sigmund Freud e, incluso, la relatividad de Albert Einstein. Toda esta revolución de pensamiento afectó directamente en las manifestaciones artísticas y, por supuesto, en el desarrollo de las letras. La característica fundamental del género fantástico radica en el conflicto que se genera cuando elementos considerados ‘anormales’ transgreden el orden establecido que se entiende como racional y que se percibe por los seres humanos como realidad. Se produce una colisión en la intersección de los órdenes racionales e irracionales y, precisamente, es

desde esa ambigüedad donde se alimenta y se ramifica el género fantástico. En estos tiempos de avanzada posmodernidad¹², el propio concepto de realidad se ve amenazado, el elemento sobrenatural ya no se utiliza para quebrantar las leyes naturales, sino más bien como reclamo y protesta ante la crisis del individuo que no se reconoce ni dentro de sí mismo ni en su contexto externo, ocurriendo el conocido efecto de alienación. Estos preceptos iniciales serán la base donde se sustente la narrativa de lo inusual que se tratará de explicar en las próximas líneas.

Gracias a estudios como los que ofrecieron Tzvetan Todorov y, un poquito antes que él, Roger Caillois, incluso Sigmund Freud en un ensayo de 1919 donde definió lo siniestro¹³, se puede establecer un panorama general acerca de las distintas características que han ido configurando el género fantástico en las sucesivas clasificaciones y subdivisiones del mismo. Esa visión global ayudará a conocer mejor los mecanismos que operan en la narrativa de lo inusual que a su vez servirá para elaborar una aproximación teórica más precisa sobre el tema. El concepto tradicional de lo fantástico se desarrolló a partir de narraciones decimonónicas como las de Edgar Allan Poe, E.T.A Hoffman, H.P Lovecraft, Guy de Maupassant o Charles Perrault con *La pata del mono*, por citar algunos de los ejemplos más notables. Autores como Roger Caillois, Peter Penzoldt, incluso H. P Lovecraft y Guy de Maupassant, coinciden en ubicar lo fantástico según su capacidad de producir miedo en el lector; recuérdese la insistencia de Lovecraft sobre la importancia de la atmósfera del texto y esa necesidad de causar al lector una impresión específica siempre relacionada con el horror y el temor:

La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de autenticidad [de lo fantástico] no es la estructura de la intriga sino la creación de una impresión específica. Por tal razón, debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, sino en función de la intensidad emocional que provoca (cit. en Todorov, 1981: 25-26).

¹² El concepto de posmodernidad es un término que no está libre de controversias dada la resistencia de muchos autores a considerarla como una etapa cultural o una corriente filosófica. Matei Calinescu, por su parte, posiciona el posmodernismo como una extensión de la propia modernidad: «la modernidad sobrevive, al menos como el nombre de un parecido de familia cultural en el que, para mejor o peor, seguimos reconociéndonos» (2003: 301). Continuando con Calinescu (como última aclaración acerca de la posmodernidad), el motivo principal de la mencionada 'crisis del individuo' sería el siguiente: «En el postmodernismo las cosas tienden, sin embargo, a funcionar de forma diferente. El recurso continúa mostrándose como la invención que es, pero al hacerlo declara también que todo lo demás [se refiere a lo establecido en el pasado] es una invención también y que simplemente no hay salida de esto» (2003: 293).

¹³ Freud utiliza el término *Unheimlich*, traducido del alemán como el antónimo de *heimlich*= íntimo, familiar, para definir lo siniestro: «lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (1919).

En cambio, Todorov, en su conocido ensayo *Introducción a la literatura fantástica* de 1970, se aleja de esa percepción de miedo y/o terror como condición necesaria para que el texto se inserte dentro de esta categoría. Todorov define lo fantástico como la incertidumbre o vacilación que se produce en el lector a la hora de decidir si el acontecimiento inesperado que está leyendo tiene una explicación racional (o únicamente ocurre en la conciencia del personaje) o bien se trata de un hecho insólito cuyas leyes no se ajustan a las que rigen el mundo real (lo maravilloso), en palabras de Todorov: «es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados» (1981: 24). Y continúa:

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (1981: 19)

Se produce, por tanto, una diferenciación entre las nociones de miedo y ambigüedad (incertidumbre, siguiendo a Todorov) que subsisten en los componentes elementales de lo fantástico.

A las teorías de Todorov, se unen reflexiones posteriores de la mano de autores como David Roas o José Carlos González Boixo que desarrollan nuevas clasificaciones para el género fantástico que no se alejan demasiado de las establecidas por Todorov. Ambos autores elaboran una categorización en cuatro grupos que podrían compararse con los pilares que sustentan el género fantástico compuesto por lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción. El elemento principal que define y diferencia a estas cuatro vertientes es el elemento insólito en la narración. El término ‘insólito’ comenzó a utilizarse por investigadores portugueses y brasileños como Filipe Furtado o Flavio García, afirmando que lo insólito es «aquel ser, situación o fenómeno raro, inhabitual, anormal, incoherente, que subvierte las expectativas cotidianas» (cit. en Roas, 2014: 12-13). Lo insólito desempeña una función vital en el desarrollo de la historia narrada, ya que dependerá de éste para transgredir en mayor o menor medida el plano de lo real. Recientemente, las observaciones teóricas de Carmen Alemany descubren una nueva modalidad en el empleo de ese elemento insólito cuya intencionalidad no rebasa más allá de la subjetividad del narrador (en este caso narradoras) y siempre sin abandonar el plano real, sería el caso de la narrativa de lo inusual. Esta propuesta pretende integrar

a lo inusual dentro de la categorización del género de lo insólito realizada por Roas. Tal clasificación desplaza la vacilación de la que hablaba Todorov hacia otro lado y la inserta únicamente en la vertiente de lo fantástico, es decir, para Todorov sería esa vacilación o incertidumbre lo que ayuda a decidir al lector si se encuentra ante un texto fantástico o maravilloso; sin embargo, Roas obvia esa elección del lector para aplicarla al texto mismo, puesto que en lo maravilloso el mundo inventado no se confronta con la realidad, por lo tanto, el lector asume esas leyes que rigen la ficción sin ningún tipo de desasosiego o inquietud. Del mismo modo ocurre con el realismo mágico donde los personajes habitan en mundos cotidianos y los acontecimientos sobrenaturales no producen ninguna incertidumbre, ya que son asumidos con naturalidad por los personajes y se identifican como reales; en la ciencia ficción sucede algo parecido porque los mundos proyectados, aunque imposibles, tienen una explicación racional que alude a los avances técnicos y científicos, los textos de ciencia ficción apuntan a un futuro más o menos lejano pero no sacuden la realidad. Por ello, sería solamente en lo fantástico donde se experimente dicha vacilación o incertidumbre, ya que «para que una historia sea considerada fantástica ésta debe desarrollarse en un espacio similar en su funcionamiento físico al que habita el lector, es decir, se establece una identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual» (Roas, 2014: 11). De esta forma, el elemento insólito sacude ese mundo ficcional que tiene como referencia externa esa realidad extratextual y será en esa alteración o transgresión donde habite la incertidumbre, produciendo tal ambigüedad que es tomada como fantástica.

3.2. Hacia una narrativa neofantástica

Carmen Alemany establece una gradación entre las distintas modalidades de lo insólito según estén más alejadas o no de la realidad, considerando las más alejadas la ciencia ficción y lo maravilloso; con cierta aproximación a la realidad el realismo mágico y lo extraño; y con mayor grado de cercanía al plano real se encontraría lo inusual. El elemento insólito en esta narrativa desempeña un papel reivindicador de las distintas formas de percibir el mundo cotidiano (idea que se desarrollará más adelante). Es decir, en este tipo de ficción la realidad es transgredida sin caer en la fantasía, como afirma Alemany: «en lo fantástico lo real está al servicio de este; en lo inusual lo fantástico está al servicio de lo real» (2017). Se produce una permeabilidad entre las fronteras de lo fantástico y lo real, donde los límites se difuminan, y todavía de manera más acentuada,

en esta posmodernidad avanzada a la que se hacía alusión al principio. Lo inusual se caracteriza por la capacidad de hibridación a la hora de asumir los discursos de sus géneros hermanos para aplicarlos a su conveniencia, así lo explica la propia Carmen Alemany:

No hay por tanto una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero; al fin y al cabo se trata de analogías, fábulas, metáforas, comparaciones en las que la realidad vuelve con todo su peso, lo que la reduce a una representación inusual de esta. Mundos inusuales que son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas. La narrativa de lo inusual sería una mezcla híbrida de la representación de la realidad tradicional y una realidad insólita, su síntesis. Si la realidad es la tesis y lo insólito su antítesis, la síntesis sería la realidad inusual que trata de sintetizar, de armonizar los opuestos. Es un péndulo que oscila entre lo insólito y la realidad convencional o convenida (2017).

Esa oscilación entre la realidad y lo insólito que anuncia Carmen Alemany no produce extrañamiento en el lector, tampoco inquietud. Benito García Valero (2017) apunta la necesidad de lo insólito a permanecer orbitando alrededor de lo cotidiano, profesando tan solo asombro o confusión, nunca una vacilación hacia el terror y mucho menos hacia una posición dentro de un mundo maravilloso; recuérdese, como apuntaba Alemany, que la narrativa de lo inusual está constantemente afincada en la realidad:

[...] lo decisivo es que en estos casos no hay una incursión del elemento insólito en la vida cotidiana como apertura, como pasaje hacia nuevas realidades en las que lo cotidiano toma otro rumbo; los personajes tienen dudas, incertidumbres, vacilaciones, pero acaban afincándose en la realidad (2016: 137).

Esta cuestión no es un rasgo único en la narrativa de lo inusual que atiende a autoras actuales, pues se conocen antecedentes como Kafka, Borges o Cortázar que ya utilizaron el elemento insólito para dar forma a sus textos y emplear una nueva manera de entender y plasmar la realidad circundante de los personajes y, por extensión, del lector. A mediados del siglo XX, surgen historias como *La metamorfosis* de Kafka o «Carta a una señorita en París» de Cortázar, donde ya no es tan fácil ajustarlas a un contexto fantástico, esas narraciones están muy lejos de su concepción fantástica decimonónica. Así lo explica Cortázar en una entrevista concedida a Ernesto González Bermejo en 1978:

[Entre los siglos XVIII- XIX] Todo sucede en viejas casas, en mesetas azotadas por el viento o en pantanos con vapores que invaden el horizonte. Y una vez que consiguió aterrorizar al lector ingenuo, empieza a soltar unos bichos peludos y

maldiciones de dioses misteriosos, que estaban muy bien hace dos siglos, cuando eso hacía temblar a cualquiera, pero que actualmente, por lo menos para mí, carece de todo interés. Para mí lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre usted y yo, o en el Metro, mientras usted venía a esta entrevista (cit. en Alazraki, 1990: 27).

Es evidente que se ha producido una transformación en cuanto a lo que se entendía como fantástico. Este cambio ha sido orquestado según las convenciones de la época más reciente que se articula bajo los valores de la posmodernidad, donde «toda la literatura contemporánea [no solamente la fantástica] opera a partir de una perspectiva más abierta, desde la cual las categorías de causa y efecto y las leyes de identidad comienzan a desdibujarse, y con ellas la límpida y prolija imagen de la realidad tejida en las lanzaderas del silogismo» (Alazraki, 1983: 31). Ante esta necesidad de clasificar y entender en qué consiste esta nueva manera de escribir, Jaime Alazraki propone su término de neofantástico que recoge esta situación ‘anómala’ dentro del panorama fantástico. El autor ofrece una definición de lo que significa para él el relato neofantástico:

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico. (1983: 28).

Estas palabras indican que se produce una reactualización del planteamiento de lo fantástico, una superación del mismo si se permite, ya que existe una correspondencia directa con la realidad, es otro modo de entender esa realidad donde el elemento insólito y el asombro se producen desde el principio y lo que rige el texto es la «lógica de la ambigüedad y la indefinición» (Alazraki, 1983: 35), nunca el miedo o el terror: «Lo fantástico nuevo no busca sacudir al lector con sus miedos, no se propone estremecerlo al transgredir un orden inviolable» (Alazraki, 1983: 35). Esta nueva forma de narrar se ajusta al contexto sociocultural de la posmodernidad donde los valores se han vaciado de significado y se enfrentan a lo establecido durante el modernismo. Se tiende al pragmatismo, al hedonismo, al consumismo, los sujetos se convierten en seres más vulnerables al verse despojados de la verdad absoluta pues ésta se ha descubierto inalcanzable, lo que empuja hacia ideologías difusas, inestables y poco sustanciosas; las fronteras entre conceptos cada vez se encuentran más diluidas propiciando la confusión.

Ante este maremágnum de sentimientos exaltados, es muy fácil que los individuos experimenten crisis de identidad y no puedan distinguir su lugar en un sistema

globalizador, totalizante y homogeneizante. De esta manera, lo neofantástico se ajusta mucho mejor a las nuevas necesidades posmodernas y, por consiguiente, a las nuevas necesidades literarias que, de algún modo, denuncian tal crisis del sujeto y dejan constancia de estos valores aglutinantes. En palabras de Alazraki: «lo neofantástico asume el mundo real como una máscara [...] que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica» (1990: 29), el autor diferencia entre lo fantástico que asume «la solidez del mundo real» y lo neofantástico que rasga esa «superficie sólida e inmutable», mostrando *otra* realidad «llena de agujeros» (1990:29).

Para reproducir tal panorama posmoderno en la literatura y, en concreto, en la narrativa de lo inusual que se alzaría como cronológicamente posterior y variante de lo neofantástico, se recurre a la metáfora, retomando las palabras de Carmen Alemany citadas anteriormente donde especificaba que los «mundos inusuales son sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas». Así pues, la metáfora, según Jaime Alazraki, «intenta aprehender un orden que escapa a nuestra lógica racional con la cual habitualmente medimos la realidad o irrealidad de las cosas» (1983: 35). Además añade en su otro ensayo a propósito de lo neofantástico: «la metáfora corresponde a la visión de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad» (1990: 29-30). En este sentido, habrá que tener en cuenta las indicaciones de Alazraki cuando apunta que la metáfora en estos casos está entendida desde la concepción nietzscheana¹⁴ que se aleja de la definición canónica (aristotélica) de metáfora donde se nombra una cosa para designar otra. La metáfora, por tanto, se convierte en el vehículo de expresión de lo neofantástico, ya que «para tales signos abiertos a la indefinición y que en la literatura de lo neofantástico adquieren la forma de desbordes de la imaginación, donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio» (Alazraki, 1983: 38). Por ello, tanto en lo neofantástico como en la narrativa de lo inusual, la metáfora constituye

¹⁴ Nietzsche en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de 1873 ya preludiaba de alguna forma esta crisis posmoderna (por ello se le considera como uno de los padres de la posmodernidad) donde aseguraba que la naturaleza es cambiante e irregular en contraste con el hombre que necesita tener los conceptos delimitados e inmutables, de ahí que su desarrollo tanto del intelecto como cultural se haya realizado a partir de designaciones arbitrarias (convenciones) que nada tienen que ver con la verdadera realidad. Se llega así a una cultura occidental que encuentra su universo artificial en el cual 'debe' vivir en sociedad que conlleva a una designación arbitraria de los conceptos entendidos por Nietzsche como metáforas donde el hombre nombra a las cosas no por lo que son sino como le han dicho (generaciones anteriores, el peso de la historia) que se llaman.

un elemento muy importante a la hora de representar esos «mundos inusuales» a los que aludía Carmen Alemany.

Como ya se adelantó anteriormente, en «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona» de 2016, Alemany señala la relación existente entre la narrativa de lo inusual y la narrativa neofantástica, ya que ambas modalidades se ciñen en mayor medida a las exigencias de las percepciones posmodernas del individuo. La narrativa de lo inusual, como producto de la posmodernidad, dibuja una realidad cotidiana abrupta y múltiple donde el ser humano contemporáneo es abocado y no encuentra su lugar. Las historias, que a continuación se analizarán detalladamente, se escriben desde la introspección de las protagonistas que padecen tal crisis de identidad; se trata de una narrativa de índole personal (experimentando episodios esquizoides, desdoblamientos y elucubraciones) que se manifiesta desde la subjetividad misma para advertir que la incertidumbre de la que hablaba Todorov ya no está en el texto sino en el propio personaje de la historia que vive de la mano del lector su estado de angustia y desasosiego:

[En la narrativa de lo inusual] se ejerce la hibridez discursiva en la que la representación metafórica es solo una necesidad de representación de la realidad que no busca desestabilizarla, y además los personajes son conscientes de estar en ella con leves tránsitos a otras realidades; universos complejos, ambiguos, ante una realidad trastocada por la imaginación o por la desestabilización de quien lo enuncia y que está haciendo una reinterpretación de la realidad a partir de esos parámetros (Alemany, 2016: 135).

Carmen Alemany señala en sus postulados teóricos el valor poético que caracteriza la narrativa de lo inusual, así como la sobreabundancia de tropos (García-Valero, 2017). Además de la mencionada metáfora, se encuentran hipérboles, metonimias, analogías, etc., que «son expresiones de la forma íntima de entender la realidad de unas protagonistas asediadas por la misma» (García-Valero, 2017). Los tropos en lo inusual se mantienen durante la narración y son los elementos que sustentan el factor insólito y que finalmente se resuelven, ya que la realidad, como se dijo en párrafos anteriores, «vuelve con todo su peso» (Alemany, 2017). Este aspecto del elemento insólito que es eliminado al final por la contundencia de la realidad sería en síntesis el mecanismo que vertebra el funcionamiento de la narrativa de lo inusual. Añadido a esta característica dentro de la estética de lo inusual, es necesario tener en cuenta la observación de Benito García Valero cuando afirma que las «herramientas discursivas nunca llegan a afectar al nivel de la referencialidad extensional imaginaria que ha

desplegado el texto» (2017). Es decir, que lo insólito tiene su representación únicamente en el plano textual [«nivel lingüístico y enunciativo» (2017)] por lo que «lo inusual se manifestaría en el nivel de la semántica intensional del relato» (2017). Dicho de otro modo, lo inusual actúa sobre el discurso en sí mismo y no sobre la historia narrada, así lo explica Carmen Alemany: «La narrativa de lo inusual enlaza con el discurso de lo fantástico más que con el juego de lo fantástico con sus tópicos y referencias; al igual que lo inusual enlaza con el discurso de lo extraño, no con la historia y sus temáticas» (2017). Las autoras escogen un «lenguaje alucinado o pseudofantástico» (García Valero, 2017) para expresar la inconformidad que sienten sus protagonistas con la realidad. Añade Benito García Valero:

Por este motivo, estas expresiones lingüísticas amplificadas mediante lo fantástico, aliadas de lo hiperbólico y lo metafórico, se utilizan para relatar estados emocionales y sucesos que para las protagonistas resultan propios de un mundo inhabitable para ellas (2017).

Se encuentra una diferencia esencial entre lo neofantástico de Alazraki y lo inusual de Carmen Alemany que hace de esta última una categoría autónoma dentro del panorama literario: «Mientras que Kafka y otros neofantásticos lograron naturalizar lo maravilloso, las escritoras inusuales han logrado *sobrenaturalizar* el lenguaje para hablar de una realidad enteramente natural» (García Valero, 2017).

Por otro lado, es importante aludir a la divergencia existente entre la narrativa de lo inusual con respecto al realismo mágico en su contexto hispanoamericano. Se sabe que el realismo mágico debe su estructura profunda a las creencias indígenas que son las que alimentan el acontecimiento sobrenatural dentro de la narración y que atienden, a su vez, a un sustrato cultural latinoamericano que viene respaldado por una larga tradición académica en la han participado autores notables como Uslar Pietri o Alejo Carpentier (García-Valero, 2017); sin embargo, en el caso de la narrativa de lo inusual no se encuentra una referencia precolombina que remita a ese pasado colectivo y que sirva como cohesión identitaria de un pueblo. «Hay, de hecho, una presencia mayor de materiales míticos de raigambre europea [...] hasta ahora [las autoras] no han recurrido al quetzal o al *Amaru*» (García-Valero, 2017). La influencia de la cultura grecolatina se ve reflejada en el uso de animales mitológicos y bestiarios, como es el caso de *Bestiaria vida*, o se viven transformaciones en reptiles (*El animal sobre la piedra*) que rememora al texto kafkiano *Metamorfosis*... En este tipo de narrativa es muy común la

intertextualidad, incluso Cecilia Eudave dedica su espacio de mención honorífica a la novela de Kafka, haciendo referencia a Gregorio Samsa dentro de su *Bestiaria vida*:

[...] los recuerdos hacen ruido, los míos por lo menos, parecen una manada de bisontes acorralados, asustados, que no saben adónde ir. Seguro Gregorio desde su cama sentía lo mismo, allí, inmóvil ante su nueva condición de bicho, ajeno al mundo que había quedado afuera, ése que le regaló sin querer conciencia de sí mismo. ¿Por qué para tener conciencia hay que convertirse en otro? ¿Por qué hay que sentirse un bicho? (10).

En el caso de *Moho*, la referencia intertextual recae sobre el *Macbeth* shakespeariano, ya que la protagonista teme estar viviendo una maldición de la misma naturaleza que la del matrimonio Macbeth:

Apenas medio año antes había realizado el vestuario para una puesta en escena de *Macbeth*; locos, nos llamaron, sacrílegos; yo me reí, taché de idiotas a las actrices que se negaron a interpretar a Lady Macbeth; pero ahí, en el baño, pensé en todos esos malos augurios y por un momento casi creí que la maldición me había alcanzado (12).

Tanto en *El animal sobre la piedra* como en *Moho* se producen episodios de metanarración cuando las narradoras en medio de su hecatombe vital experimentan problemas a la hora de continuar el hilo de su narración. Esta técnica aporta a la historia mayor verosimilitud acerca de lo que se está contando, un ejemplo de *El animal sobre la piedra*:

La escritura se me dificulta.

Mi compañero, ahora mismo, me ayuda a escribir, yo le dicto, porque estoy cansada y no puedo seguir, menos tras mi descenso [en este punto de la historia la protagonista ha perdido la estabilidad para sostenerse de pie y ya debe reptar por el suelo]. Intenté escribir en la cama y acostarme boca abajo, sobre mi libreta, pero no puedo. Mis extremidades delanteras son capaces de andar por las paredes de roca —lo hice ayer— pero no consigo realizar tareas que requieran detalles o precisión (123).

El recurso metanarrativo de Paulette Jonguitud Acosta en *Moho* es prácticamente similar al de Daniela Tarazona con la diferencia de que la protagonista se vale de una grabadora para registrar la evolución de su transformación vegetal y que, posteriormente, será su hija Agustina quien se pronuncie brevemente para aludir a la imposibilidad de la madre a continuar con su relato:

Me pesa la cabeza. Esta cabeza que ya no es verde ni amarilla. La grabadora está perdida en la mano, esta mano en la que apenas se distingue el pulgar y de la que asoma la correa de la grabadora como una extraña flor entre la vegetación blancuzca.

[...]

Soy Agustina. Mi madre no puede moverse. Me pidió que la arrastre hasta el árbol y la oculte tras los arbustos (84-85).

3.3. Autoras ‘inusuales’

La particularidad de *Bestiaria vida*, *El animal sobre la piedra* —ambas de 2008— y *Moho* de 2010 es que las tres se ajustan a unos parámetros comunes que coinciden con las premisas expuestas acerca de la narrativa de lo inusual. Estas autoras (Cecilia Eudave, Daniela Tarazona y Paulette Jonguitud Acosta) toman el elemento insólito como «vehículo simbólico para indagar en el universo femenino y en el reconocimiento de su identidad» (González Boixo, 2014: 6). Esa crisis del sujeto posmoderno a la que está constantemente expuesto, que, recuérdese, tenía su reflejo en los textos neofantásticos, adquiere una nueva dimensión en la narrativa de lo inusual desde la perspectiva de la mujer, cuya existencia se ve condicionada por la supeditación de los roles de género en el contexto del heteropatriarcado. En esta narrativa, continuando con las palabras de González Boixo, ofrece «universos insólitos en los que el cuerpo femenino (como espacio de posibilidades en el que sus protagonistas intentan descubrir su verdadera esencia) mutante o invadido simboliza la inadaptación de la mujer a un mundo de valores caducos» (2014: 6-7). De esta forma, lo inusual se presenta como el recurso más adecuado para acudir a lo femenino, ya que abre las vías de la introspección «como único medio de mostrar [...] esa profunda insatisfacción del yo femenino en el mundo real» (González Boixo, 2014: 7). A la nómina de Eudave, Tarazona y Jonguitud Acosta se unen otras autoras que (salvando estilos) manifiestan sus preocupaciones e inquietudes con respecto a ese yo femenino, tales como Adriana Díaz Enciso con su novela breve *Odio* de 2012, Lourdes Meraz con *Los abismo de la piel* (2013) o Patricia Laurent Kullick con *El camino de Santiago* (2003), todas ellas mexicanas. Para el ámbito externo al contexto de México, continuando en la línea de las letras hispanoamericanas, destacan nombres como Samanta Schewblin (Argentina), Claudia Ulloa (Perú), o Solange Rodríguez Pappe y María Fernanda Ampuero (Ecuador).

Elizabeth Vivero Marín afirma que la narrativa escrita por mujeres en las letras mexicanas, desde 1968 hasta la actualidad, «parece seguir la búsqueda de la transformación estructural y de representación de género, comenzada anteriormente por

sus antecesoras¹⁵» (2011: 313). Además, Vivero Marín toma prestada la observación de Ana Rosa Domenella para señalar que «los textos de las jóvenes escritoras dialogan [...] con otras representaciones artísticas que propician un descentramiento de ciertos marcos canónicos» (cit. en Vivero Marín, 2011: 316). Tal descentramiento se ubica en las ganas de exilio de la «mirada modelada por el patriarcado» (2011: 316), observando una creación literaria distinta, «desinhibida, sin culpas ni remordimiento y francamente sexual» (cit. en Vivero Marín, 2011: 316). De esta forma, estas autoras manifiestan una nueva forma de representar el mundo, trayendo consigo «la ruptura con las temáticas tradicionalmente abordadas» (Vivero Marín, 2011: 3016), dibujando así unos personajes femeninos que desarrollan un discurso propio y «actúan [...] de manera más libre» (2011: 319). Así pues, Eudave, Tarazona y Jonguitud Acosta «forman parte de un mismo contexto sociocultural y comparten semejantes preocupaciones estéticas que contribuyen a una escritura en la que se han perpetuado mecanismos como la fragmentariedad, la intertextualidad, la reescritura y la reinterpretación de textos canónicos o en la metaficción» (Alemany, 2016: 131), junto con otros rasgos como la prosa poética y la hibridación entre la ficción y los elementos autobiográficos. Estas características ayudan a mantener la tensión de la incertidumbre a lo largo de la narración.

Las narraciones de *Bestiaria vida*, *El animal sobre la piedra* y *Moho* se ajustan en el marco de la narrativa de lo inusual por todo lo expuesto anteriormente. Sus historias se cuentan desde la primera persona del singular, lo cual le otorga un tono autobiográfico que favorece la empatía entre el lector y las protagonistas que se enfrentan a sus miedos y experimentan incertidumbres. Su discurso es fluido a modo de diálogo. Se producen alusiones directas al lector, lo que crea la ilusión de encontrarse en una conversación con alguien cercano en vez de en una narración. Esta característica, que puede considerarse como una provocación por parte de las autoras, acentúa todavía más la mencionada empatía hacia el lector, ya que a través de ese modo de narrar se produce mayor conexión subjetiva con la historia que se cuenta. Los acontecimientos que tienen lugar en estas narraciones transcurren en el plano de la realidad aunque son tendentes a lo onírico o lo delirante y es «en ese trance [donde] el autor abandona al leyente en su perplejidad, pues esta ambigüedad tiende a provocar la vacilación interpretativa del lector» (Alemany, 2016: 135). Además, la temporalidad de la historia resulta otro factor importante a tener

¹⁵ Destacan dentro del panorama mexicano: Nelli Campobello, Elena Garro, Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Amparo Dávila, entre otras.

en cuenta, ya que dentro de la fragmentariedad de la narración se encuentran oscilaciones entre el pasado y el presente como recurso de esa búsqueda identitaria. En este sentido, la infancia es un elemento esencial para las protagonistas, un episodio vital, porque marca un inicio, un origen donde buscar esa identidad extraviada y recomponer su puzle biográfico, indagando en el pasado para hallar las pistas oportunas que las conduzcan al centro de sus psiquis. A lo que Vivero Marín afirma: «El tema de la infancia, en la literatura mexicana, es una de las líneas más trabajadas por las autoras. Ligada a la inocencia, pero también a la perversión o a la melancolía» (2012: 79).

Como ya se adelantó en la introducción, la cuestión de la matrofobia será el aspecto central a la hora de analizar las novelas, cuyo tratamiento en la narrativa de lo inusual tiene el objetivo común de esa búsqueda de la identidad que se venía aludiendo. Elizabeth Vivero Marín establece que «en la organización occidental de la cultura, la madre y su deseo constituyen la ‘noche indiferenciada’ y satanizada; la civilización, por tanto, se funda sobre la base del matricidio simbólico» (2012: 84). Es decir, el entramado heteropatriarcal está diseñado para configurar una separación ideológica con respecto a la madre, ya que la organización social delega sobre ella la transmisión generacional de tales valores como garantía de perpetuidad del sistema. De forma que la mujer vive en constante desconexión con su realidad porque carece de todo punto de referencia, comenzando por el más principal y directo: el de la madre. Por este motivo, en estas tres novelas breves de lo inusual, las protagonistas desarrollan una «identidad monstruosa» (Alemany, 2016: 317) porque no se reconocen en su contexto familiar y exterior, dificultando la búsqueda de sí mismas y por ello necesitan desdoblarse en otra identidad (en estos casos monstruosas, puesto que no son capaces de reconocerse en su condición humana) para poder hallar las respuestas necesarias para autodefinirse: «me desprendo de mí para comprenderme» (Alemany, 2016: 135). El elemento insólito se muestra como el recurso idóneo de modo de expresión para estas inquietudes existenciales. En el próximo epígrafe se analizará del corpus de las obras a partir de cada uno de los aspectos teóricos que se han ido observando hasta el momento.

4. ANÁLISIS DE LA MATROFOBIA EN TRES NOVELAS MEXICANAS

Tras los planteamientos teóricos, tanto del concepto de matrofobia como de la caracterización de la narrativa de lo inusual, llega el momento de que tales preceptos sean explicados a través de los ejemplos que ofrecen los textos mismos. El objetivo de este análisis es que dichas aproximaciones teóricas alcancen mayor comprensión cuando se relacionan con su práctica narrativa. El presente análisis se realizará desde la perspectiva de índole feminista sin ánimo de suscitar la tradicional polémica sexista y, en menor medida, tratando de buscar «esenciales femeninos manifestados en la escritura» (García-Valero, 2017). Quizá este análisis sea más proclive a inclinarse hacia una postura deconstruccionista en la que se señala la configuración sociocultural de lo femenino. No obstante, esta cercanía no pretende teorizar dicha postulación, simplemente atiende a las ficciones narradas de las protagonistas de estas tres novelas breves que viven su feminidad de manera íntima al margen de los roles de género, lo cual invita a la reflexión del lector que explora el mundo femenino con total naturalidad. Es decir, estas tres novelas breves de lo inusual tienen la facultad de explorar la condición humana en sí misma solo que con la particularidad de que se realiza desde la visión y vivencia de tres mujeres que abren sus mentes, permitiendo inspeccionar sus esferas privadas, sus miedos, sus inquietudes y sus vacilaciones. Así lo expresa Carmen Alemany:

Las autoras ingresan de una manera menos ortodoxa [...] en el universo femenino: inspeccionan otras vías para hablar de la mujer, de su identidad, en un afán intimista y de búsqueda. Se trata de una exploración de la existencia humana desde su ámbito profundo con el fin de penetrar en las esferas más introspectivas de los personajes, dejándolos completamente descubiertos ante el lector (2016: 132).

La voz de estas tres protagonistas habla desde un ámbito más profundo que, precisamente, busca derribar esa diferenciación entre géneros, aportando una argumentación reconciliadora ante la reivindicación de lo femenino como búsqueda de una identidad lacerada por el sistema social. Esa búsqueda identitaria será el aspecto vertebral de cada una de las novelas que se sirve del elemento insólito representado a través de tropos, junto con un lirismo sublime, como único medio de poder expresar sus realidades dolorosas o traumáticas.

4.1. La importancia de la identidad

En reiteradas ocasiones ya se ha mencionado la importancia de la percepción del mundo por parte de las protagonistas a la hora de representar esa realidad en la que se

sienten alienadas, para ello, las autoras se ayudan de la fragmentación del texto narrativo que acusa el sentimiento caótico en el que viven sumidas las protagonistas. Las novelas están estructuradas en capítulos breves que son como pequeños episodios vitales, oscilando entre el pasado y el presente de forma que la historia avanza y retrocede a medida que las protagonistas van explorando su psiquis y experimentan su transformación. A su vez, algunos de esos capítulos, como en el caso de *El animal sobre la piedra*, están subdivididos en pequeños párrafos inconexos entre sí que favorecen todavía más la desorientación discursiva, enfatizando la sensación de desorden. Este recurso expositivo también sirve para reforzar el desasosiego y la incertidumbre que viven las protagonistas en el descubrimiento de su identidad. Como síntoma principal de esta falta de identidad que se viene insistiendo a lo largo de todo el trabajo, se detecta en estas novelas un dato significativo que confirma esta indefinición por parte de las protagonistas, siendo que ninguna de ellas es dotada de nombre propio, al menos en un principio, salvo el caso de Constanza en *Moho* que desde la primera línea se sabe su nombre y esto es porque debe competir con «la otra Constanza», su sobrina, «la que lleva mi nombre» (11). En *El animal sobre la piedra* y, recordando el recurso de la metanarración, es el compañero de la protagonista (innombrado también) quien escribe su nombre en el cuaderno de notas donde se supone que está registrando la evolución de su metamorfosis, de manera que el nombre aparece de forma extratextual como un tímido garabato: «me llamo Irma» (79). Sin embargo, en *Bestiaria vida* la protagonista es identificada como un caracol:

Cuando nací no lloré. [...] Quizá fue en ese momento en el que sentí el frío de afuera y, sin llorar, me hice como los caracoles deben hacerse antes de tener su caparazón: un círculo sobre mí misma. [...] Finalmente me llevaron con mi madre. Ella sí lloró al verme, [...] después de ocho horas de parto merecía algo más que un caracol (9).

No será hasta el final de la narración cuando se sepa su nombre de pila, Helena, justo en el momento en el que la protagonista se reconcilia consigo misma y con su contexto familiar; por la misma razón, los nombres de la madre (identificada como una basilisco) y de la hermana (como una súcubo) se revelan casi al mismo tiempo y recuperan su condición humana, Laura y Susana respectivamente. *Bestiaria vida* narra los avatares de la existencia de una mujer cuyo objetivo:

No es otro que analizar por qué ha llegado a la situación en la que se encuentra. Su vida, sus relaciones familiares, amorosas y de amistad, los vínculos entre el sujeto y su entorno familiar se explican a través de personajes que mediante analogías

son identificados con el bestiario literario, y su existencia se enmarca en un espacio mítico como lo es el laberinto (Alemany, 2017).

El laberinto en la novela es la alegoría de la existencia de la protagonista, donde «el Minotauro es una metaforización que sirve para referenciar lo real» (Alemany, 2017). De esta manera aparece en la narración:

Quizá he caído en una especie de laberinto, cuyo centro me aguarda a mí, a nadie más, porque yo fui y soy su arquitecto. En él debe andar, deambulando, un Minotauro, resguardándome, pues quiere encontrarme, instruirme y dejarme en su lugar. Aunque, seguro piensa batirse conmigo, es su obligación tácita; la mía, luchar (15).

Por otro lado, los recuerdos que se tienen de uno mismo son muy importantes para configurar una identidad propia: «uno es sus recuerdos, nada más, nada más, nada más...» (10). Sin embargo, Helena afirma no tener el recuerdo de su nacimiento: «Yo no me acuerdo de nada. [...] Fueron ellos los que me dijeron todo esto: mis padres, mis abuelos, mis tíos, mi familia. Ellos se han empeñado en recordármelo. [...] E insisten: “naciste enrollada como un caracol”» (9). Este fragmento del principio de la historia deja entrever la idea de que el contexto familiar es el primer contacto con el mundo y el primer eslabón que (incluso antes que uno mismo) comienza a definir la identidad del individuo. Se trata, por tanto, del primer peldaño hacia la construcción personal, suponiendo a la familia como la base de lo que es y llegará a ser el sujeto. Así pues, la protagonista reflexiona sobre la genealogía que la constituye: «Esto de no tener certeza de qué pasa afuera es hereditario. Supongo que algo genético, sin remedio, circula por la sangre y lleva información de primera línea al cerebro, que es el culpable de tanta aberración en las familias» (83). Se trasluce en este pasaje cierto determinismo genético como una herencia biológica que condiciona la identidad e influye en las decisiones que debe tomar el individuo en el transcurso de su vida.

Esta determinación biológica prepara los cimientos de cómo se va a ir gestando ese sentimiento matrofóbico y cómo el sujeto tratará de desprenderse de ese seno familiar (materno en estos casos) al que parece irremediable sucumbir por mucho empeño que ponga en lo contrario. Ese sentimiento de deseo de desvinculación con el contexto familiar (dado que Helena no se identifica en un principio con él) hace que la protagonista vea a sus parientes como seres mitológicos y bestiarios, ya se mencionó a la madre basilisco y la hermana súcubo, a lo que hay que añadir el padre licántropo, el ex marido bicéfalo, un tío búfalo y un abuelo Cancerbero: «Eudave toma la simbología de estas

criaturas para definir las cualidades de sus personajes» (Alemany, 2016: 137). Se trata de una representación alegórica de estos personajes donde al final se «desvela la naturaleza metafórica» (García-Valero, 2017) que le sirve a la protagonista para expresar su alienación con la realidad que la circunda. Vivero Marín añade:

La ruptura con lo real se logra por medio de una metáfora, pues [...] cada uno de los personajes [...] actúan como metáforas de ciertos comportamientos psíquicos o existenciales, por lo que dichas personificaciones sirven de base para criticar o denunciar ciertas conductas humanas (2012: 81).

Otro familiar caracterizado como un ser mitológico será La Innombrable, una tía excéntrica que no se ajustará a los parámetros familiares y es presentada por la protagonista de manera implícita como ‘la oveja negra de la familia’ y «la única humana» en la historia (Vivero Marín, 2012: 81) por eso es «la tía prohibida. La que se rebeló y se fue hacer su vida» (25). Esa tía es la antítesis de la familia, puesto que no sigue los patrones de conducta impuestos o establecidos por el árbol genealógico y, por ello, los familiares nunca mencionan su nombre, se dirigen a ella como «ella»; sin embargo, Helena no titubea en revelarlo explícitamente: «Se llama Irene» (26). La tía Irene es considerada por la protagonista como un verdadero espíritu libre que no sigue las directrices sociales ni familiares [«Demasiada presión para alguien que sólo quería vivir su vida» (26)] y será su refugio cuando esta se vea sofocada por la complejidad de su existencia y desee encontrar respuestas de ella misma cerca del final de la historia, momento recogido en el capítulo titulado «Sin oráculos no hay serpientes ni destino». Helena no muestra intenciones de ver en su tía La Innombrable un modelo a seguir pero sí que, a lo largo de la narración, se deja ver cierta admiración por ese ser que camina libre por su existencia y no está condicionado por los parámetros que dictan las normas familiares (normas familiares que se ajustan a los convencionalismos sociales). Además, esa tía innombrable goza de otra cualidad que la aleja de esa determinación biológica de la que la sobrina se percatará: su tía Irene es buena hablando otros idiomas «(y eso que a nosotros [aquí la protagonista se incluye en el grupo familiar] en la familia eso de los idiomas no se nos da)» (26). Este ínfimo detalle quizá sea la prueba fehaciente de que se puede ‘escapar’ del determinismo genealógico y, de alguna manera, se abren las puertas a la esperanza. Por ello, ella acude instintivamente a casa de su tía en busca de respuestas la noche en la que sus amigos, Fernanda y Lucio, están en la cabaña del licántropo que éste dejó en herencia a ambas hermanas. Quizá por intuición, la protagonista considera

que su tía La Innombrable tiene la receta para liberarse de esas cadenas sociales, aunque las consecuencias sean el ostracismo familiar y, en algunos casos, la marginación social.

La rivalidad que se despierta entre las dos Constanzas en *Moho* está relacionada con la incipiente vejez de una frente a la lozanía y dominación de la más joven. Así lo expresa Benito García Valero:

La protagonista de *Moho* se hace consciente de su incipiente vejez al percibir una profunda rivalidad con su sobrina y ahijada, nombrada Constanza, como ella. Sus elucubraciones acerca del hecho de haber podido compartir amante le resultan atronadoras: su rival vive en casa (2017).

Y así manifiesta Constanza su fracaso: «Entré en el baño y me desnudé frente al espejo; no hallé en mi imagen a la mujer joven que siempre imagino al pensar en mí» (12). Esa sensación de derrota, como un animal desterrado de su trono, será lo que empuje a Constanza madre a comenzar su mimetización en un vegetal. En vísperas de la boda de su hija Agustina, Constanza descubre, precisamente en ese momento en el que va al baño y se ve a sí misma como una imagen grotesca, que tiene una manchita de moho cerca de su sexo (dato significativo que más adelante se retomará): «Un ligero cosquilleo en la ingle me hizo bajar la mirada y descubrí una mancha verde, medio oculta entre el vello. Parecía un lunar, bordes irregulares, afelpado al tacto» (12). Constanza experimenta con horror y angustia los cambios que van sucediendo en ella y como esa maleza verde va invadiendo su cuerpo ascendiendo desde las piernas. Llega a cuestionarse si tal transformación la convierte en bestia (32-33), se siente como un monstruo y lo afirma: «soy un monstruo» (30), lo cual es «una metonimia» (Alemany, 2017) del sabor de la derrota y la impotencia al saber que su hogar se ha desmoronado y es como «un caparazón exhausto» (11) y ya no será como cuando vivían felices y ella continuaba siendo joven: «Ahí, desenfocada, podía ser joven, tener la carne firme, imaginar que la casa estaba llena de familiares de paso, que mis hijos, Leonel y Agustina, seguían siendo niños y dormían en sus camas» (11). Ante tal situación Constanza se siente una intrusa en su propia existencia, se culpabiliza de ser la causante de que todo se hunda:

¿Era yo la plaga? Mujer de piel verde y alas negras, hoz entre las manos y cola de dragón que se sacude de un lado para otro barriendo a su paso a todos los residentes del pueblo. [...] ¿La aniquilación era por mi causa? (32).

Puede extraerse de este fragmento la idea inscrita de la responsabilidad hereditaria que se les atribuye a las mujeres educadas como las capitanas del hogar, recayendo en ellas toda la presión para mantener a flote tal empresa, asumiendo los fracasos que puedan

acontecer. Es justamente la crisis que experimenta Constanza cuando se ve relegada de su posición dominante unida, además, a su inminente pérdida de la juventud.

Esta reflexión será la que la conduzca a Constanza a asquearse de sí misma, a aborrecerse y no reconocerse ni siquiera al final de la historia cuando su examen de conciencia llega a término y con él la transformación completa: «Me canso. Me caigo mal. Harta de estar conmigo» (84). En este caso, la reconciliación no puede producirse en su contexto familiar porque hay demasiado dolor y demasiados errores que son difíciles de subsanar: el asesinato involuntario de Constanza sobrina en manos de la hija Agustina o el aborto de Constanza sobrina a sus dieciocho años, por lo que la protagonista cree ver el fantasma del feto (al que pone de nombre Rafael) rondando por la casa y que solamente puede ver ella. Constanza compara su casa con un sepulcro, encarna la imagen de la muerte en su hogar como síntoma de un fin irrevocable, una condena irreparable donde todo empezó con la guerra de las dos Constanzas: «Una casa vacía es un sepulcro. Lo malo: darse cuenta que la tumba lleva nuestro nombre, el mío, el de ella» (32). Se anuncia la muerte simbólica de las dos. Esta pugna entre ambas viene incentivada por la sexualidad que se degrada en la más mayor y que se manifiesta ardiente y deseosa en la más joven. En el capítulo «Seis», Constanza reflexiona sobre este hecho comparándose con su sobrina:

No me gusta que me toquen. A ella sí. A ella le gusta que la recorran con los ojos, con los dedos, incluso con la lengua. En cambio a mí, cuando un hombre me toca, el cuerpo se me hace sal: amargo y duro; casi siento los cristales apelmazados, la sal mezclada con saliva en una pasta amarga; me desmorono con cada empujón, imagino los granos desperdigarse entre las sábanas.

[...]

Conozco el deseo, claro, me consume como a cualquiera, me asusta como a cualquiera. No; ella debe crecer en la cama, debe ser abierta y húmeda, sin el temblor, sin la mirada fría, sin el reguero de cristales amargos. En su cama baila y se dobla en dos o en tres o en cinco. ¿Yo? Me muevo con cuidado, para no romperme en pedazos (27).

Constanza sobrina se alza entonces como una oponente fuerte y con sobrada ventaja para ganar la partida. La sobrina ha tenido una aventura (queda abierta la interpretación acerca de si se ha dado la consumación sexual) con el marido de Constanza, Felipe, que pretende recrear en la sobrina la identidad de su esposa, incluso hace que se tiña el cabello de rojo como ella. La intromisión en la identidad de una Constanza sobre otra es total, incluso pretende reemplazarla asumiendo su rol. La sexualidad de Constanza

madre pierde vigorosidad con el paso de los años, no es extraño que la manchita de moho comience a surgir desde su ingle como símbolo de esa sexualidad decrepita: «Y aunque mi cara era la de siempre, tenía la ingle enmohecida, se me pudría el sexo como restos marchitos, durazno viejo» (26). Constanza sobrina gana la partida y Constanza madre se resigna, lo admite no sin pesar: «Tuve que admitirlo: Felipe no estaba enfermo y Constanza no era una niña despistada. Lástima. Me hubiera gustado escucharla llorar [...] Pero no era. Ella había abierto las puertas y eso me decía ahí, en silencio: “Te gané y ni cuenta te diste”» (19). Ganó por joven y ante eso no hay remedio que lo salve. Constanza verá el reflejo de su sobrina vanagloriarse de su victoria en los espejos del estudio: «Quería lastimarla. ¿Por qué no era ella quien se pudría? ¿Por qué aún se burlaba desde el espejo?» (28). Todo es síntoma de la derrota que la humilla y martiriza más allá de lo físico, atormentando su psiquis como un cáncer que la corroe por dentro cuya manifestación exterior se realiza a través de la manchita de moho que se extiende impasible.

Irma, de *El animal sobre la piedra*, experimenta una metamorfosis reptiliana como respuesta a la superación de la muerte de su madre. Carmen Alemany apuntará sobre esta cuestión que «se trata de una metáfora de la supervivencia ante una realidad, tanto interior como exterior, que nos embiste» (2016: 138) Es una transformación como síntoma de un instinto de supervivencia prehistórico, animal, que se adapta a las adversidades modificando su cuerpo: «Voy a sostenerme en los secretos que guardo. Sé que mi carne cuenta con atributos poderosos, desconozco cuáles, pero fundamento esta certeza en hechos verdaderos: mi capacidad de adaptación y la destreza con la que he sobrevivido en situaciones críticas» (13). Con el fallecimiento de la madre, Irma mira directamente al rostro de la muerte: «Miré de reojo a la muerte sucediendo como un trueno: era un relámpago plateado en la nuca de mi madre, de terrible alcance y sonido» (38); «El rostro de mi madre al morir no era ya un rostro» (12). Tal experiencia traumática hace que la protagonista comience a desarrollar esa aversión hacia la condición humana que, como se sabe, teme ver extinguida su existencia. Por ello, Irma ya no desea identificarse con un ser humano: «No quiero estar en mi cuerpo» (13) y será en ese punto cuando inicie su camino hacia la transformación como único medio de poder salvarse de la fatalidad de la muerte: «Me salvaré. La fuerza que impulsa este viaje es opuesta a la muerte» (13). Esta metamorfosis pretende reivindicar lo animal, despojar la vida humana

del peso de su existencia, liberarla de sus condicionamientos sociales, incluso llega a preguntarse si los animales tienen conciencia de sí:

Lisandro es un bicho orgulloso de sí mismo. Es posible que se pregunte sobre su condición. A lo mejor, cuando está solo y en silencio, antes de dormir, tiene recuerdos de animal sobre su pasado: las aventuras de antes, la libertad; y eso lo inquieta (64).

Ser consciente de la existencia de uno mismo es un peso muy grande que hay que soportar cada día, por ello, cuando Irma ve a su madre exhalar su último aliento: «quería morir respirando» (38), comienza a vivenciar su metamorfosis. Este proceso hacia una vida reptiliana, libre, salvaje, prehistórica (antes de que surgieran las civilizaciones), es experimentado por la protagonista con gran placer y orgullo: «No puedo considerarme ya un ser humano. Vivo mi adaptación con buen talante, no me entristece saber que dejaré de ser una persona pero los cambios en mi cuerpo suceden con mayor prisa que mi capacidad para desarrollar las habilidades de mi especie» (125). La historia de *El animal sobre la piedra* es «la crónica de una mente delirante» (Alemany, 2017) donde se registra el proceso de una metamorfosis que va desde una identidad incompleta —«Estoy compuesta por fragmentos, no soy un animal completo y, desde esa carencia, resultado extraña para quienes sí lo son» (97)— hacia una adaptación de sí y las nuevas circunstancias que debe asumir: «Estoy hecha para esto, como un animal del principio de los tiempos: me encuentro adecuada y perfecta, he sido hecha para convertirme en mí» (126), sosteniendo una ambigüedad que se resuelve en el último capítulo (Alemany, 2017). Para comenzar tal transformación, Irma necesita desprenderse de sí misma; en el texto Daniela Tarazona emplea el símil de aquellos reptiles que pierden su antigua piel para adquirir otra. Así pues, Irma también perderá su pellejo como analogía de despojarse de su lastre del pasado:

En este nuevo lugar sólo existo yo y en mi pasado, los muertos. He conseguido un hostel limpio. Me baño y duermo una siesta. Al despertar, observo con incredulidad el contorno de mi cuerpo a un lado de la cama: es un pellejo fino, con mis huellas digitales y las arrugas grabadas; [...] Miro de nueva cuenta el pellejo, lo recojo con las dos manos, lo palpo. En la parte que cubría mi cabeza reconozco las cicatrices de la varicela que tuve en la frente; manoseo el pellejo porque quiero recordarlo con claridad. El pellejo es mi historia. La pieza está completa. Me desprendí de él con movimientos cuidadosos (39).

En su viaje hacia la prehistoria reptiliana, la protagonista encontrará a un misterioso compañero que tiene una mascota singular: un oso hormiguero llamado Lisandro. Lisandro será el único nominado junto con la hermana, Mercedes. Este hecho

es significativo, ya que Lisandro e Irma vivirán una especie de simbiosis o conexión. Es decir, de alguna forma, ella se identifica con la existencia de Lisandro: «sabe que está vivo y que es capaz de afrontar su circunstancia, de eso deriva su orgullo. Yo, como Lisandro, soy inofensiva para mi compañero» (65), afirmándolo también en este otro pasaje:

Yo creo que la gente se ofende al ver que tenemos un oso hormiguero como mascota. Mi compañero lo considera un animal doméstico, puede ser que la ofensa venga de este hecho: de tener como mascota a un animal tan poco doméstico. Lo mismo soy yo: una mujer pero de otra especie (59).

En este fragmento, Irma se identifica como mujer «pero de otra especie» dejando claro que no encaja en su contexto social ni biológico. El tema de la domesticación también forma parte de las reflexiones que va confabulando la protagonista conforme avanza su metamorfosis. Ella verá en Lisandro los signos de la domesticación y cómo él sufre por ello:

Me cuenta que Lisandro estuvo enfermo de los pulmones, pues este no es su clima; el hombre se siente culpable por sus padecimientos. [...] Se resistía, cosa extraña, pues siempre había mostrado docilidad. Me dijo que fue difícil convencerlo, de vez en cuando iba a rastras, negándose a andar (53).

La domesticación de Lisandro es para Irma lo mismo que el adoctrinamiento humano en unos cauces sociales. La mimetización entre Lisandro y la protagonista se afianza conforme avanza su transformación reptiliana, juegan y se divierten juntos e, incluso, disputan por el alimento, son dos animales en el mismo territorio, la identificación entre Irma y Lisandro es total:

Lisandro y yo empezamos a competir por alimento. No imaginaba que llegara a afectarnos, es clara nuestra diferencia, pero Lisandro come hormigas y a mí comienzan a gustarme los insectos; como las arañas de la casa y los mosquitos. Lisandro gruñe cuando husmeo las esquinas, pero no estoy dispuesta a dejarlo de hacer (87).

4.2. Matrofobia vs. ¿Complejo de Electra?

Elizabeth Vivero Marín sostiene que «la figura de la madre será central y pieza indispensable para comprender el comportamiento y las acciones que rigen a las protagonistas» (2012: 83). La figura materna será el eje central por el que se mantenga el conflicto continuo en el desarrollo de la acción. En el epígrafe anterior se han ido analizando los diferentes modos de identificación por parte de las protagonistas como método para la autodefinición, en el presente apartado, se analizará la figura materna que,

de algún modo, empuja a las protagonistas a la vacilación de sí mismas. Helena, Constanza e Irma pretenden de alguna forma virtual cortar ese cordón umbilical que condiciona su modo de ser, su modo de vivir más allá del nacimiento. La madre, por tanto, ejerce gran influencia en el devenir y en las actitudes que deberá desempeñar la hija en un futuro, legando en ella toda su sabiduría para que, de algún modo (todo lo similar a la madre que sea posible), perpetúe sus funciones con un rol determinado en el entramado social. Recuértese en la aproximación teórica acerca de la matrofobia que el diseño de transmisión cultural de generación tras generación, que las mujeres llevan a cabo, es la garantía de perpetuidad para el heteropatriarcado. Así bien, las protagonistas de estas historias experimentarán, cada una a su modo (no existe un modelo único para manifestar tal rechazo a la madre), el sentimiento de matrofobia que dentro de la narrativa de lo inusual adquiere una dimensión simbólica atrevida e innovadora.

De esta forma, la mamá de la protagonista de *Bestiaria vida* es como una basilisco y tiene una razón de ser. Así presenta a su madre:

Mi madre fue mutando varias veces hasta que se me reveló su verdadera personalidad. Pero, por entonces, cuando yo era una niña, ella oscilaba entre “Fiera malvada”, una especie de ser monstruoso y fantástico sin aspecto fijo —además, como viajaba mucho por cuestiones de trabajo, la veía muy poco—, y una basilisco por su extraordinario poder de matar con la mirada. Cómo miraba mi madre (16).

Helena cuenta cómo fue su niñez con esa madre basilisco y con su hermana súcubo (más adelante se recurrirá a ella), además recuerda los momentos en los que Mamá Basil (así apoda cariñosamente la protagonista a su madre) va a dar las buenas noches a las niñas en sus camas:

Le tuve miedo siempre. De noche, cuando se acercaba a mi cama, yo me cubría la cabeza con las sábanas, de tal manera que sólo se asomara la nariz [...] y fingía dormir. Ella revisaba la habitación y, lo juro, a veces creí oír cómo arrastraba la mitad de su cuerpo por mi cuarto. Era inconfundible el sonido de sus escamas tocando el suelo. Luego besaba a mi hermana en la cara. Yo percibía el roce de sus labios rebotando en las paredes hasta llegar a mis oídos llenos de escalofríos funestos. Después me tocaba a mí. Yo rezaba a San Jorge bendito para que la alejara, porque sabía que su aliento secaba cualquier cosa [...]. Ella, decía, se acercaba a mí y al verme tan bien protegida, sólo me apretaba los pies. Los apretaba tan dulcemente que luego me sentía mal al rechazarla (16-17).

Ella se sentía culpable por profesar tal sentimiento negativo hacia su madre, algo que por ‘ley’ ningún niño debe experimentar: «Porque todos los niños deben querer a sus padres y yo no sentía nada, nada» (18). El perfil de madre que nos presenta Eudave en su

novela no es la de una mujer convencional ama de casa que guarda su hogar con aplomo. Al contrario, la madre de Helena es una mujer de negocios, donde la mayoría de las veces está casi siempre de viaje (por tanto, se sobreentiende una figura materna ausente o lejana), exitosa y «triunfadora. Ganó dinero a manos llenas» (16). La madre encarna, dicho de algún modo, el crudo papel del sistema económico capitalista, contra el cual Cecilia Eudave no duda en arremeter duras críticas siempre desde el humor, la ironía y el sarcasmo.

La sombra del capitalismo queda representada en el capítulo «El abominable hombre del trabajo», donde la figura de un ser grotesco martiriza con su presencia el ánimo del padre licántropo y se lamenta del otro ser que supervisa a la afanosa madre: «porque apenas podía mantener a raya al que custodiaba a mi madre. “No, hija, otro más en casa imposible; el de tu madre vale por tres, es enorme”» (52). Así pues, la madre trata de inculcarle su misma ambición y competitividad en el trabajo de los negocios: «Mi madre me llevó a su empresa, me colocó en el área de contabilidad —siempre quiso que estudiara eso— y me puso bajo las órdenes de un hombrecillo topo» (37). La madre en este caso decide el futuro de su hija, la obliga a tomar un camino determinado que continúe su estela, sofocando las inquietudes de carácter artístico que manifiesta Helena. El tiempo que pasa la protagonista en la empresa de su madre le es desdeñable: «Me dieron un escritorio minúsculo cerca de la puerta del baño; de nada me valió ser hija de la jefa: “empezar desde abajo es lo mejor, valorarás tu esfuerzo”» (38). Además, está constantemente supervisada por ese hombrecillo topo. Su labor consistía en rellenar casillas con números en papelitos rosas y verdes, tal monotonía acabará por desencadenarle un estado de angustia (incluso llega a identificarse con un hueso, un fémur gigante que se queda duro y frío, como analogía de su estado de ánimo) y termina por ingerir aquellos trozos de papel de manera compulsiva. Obviamente es despedida por la hazaña y ella reaccionará con rebeldía: «Tendrá que sustituirme en la oficina, tendrá que hacerlo; un golpe bajo a su economía, a sus enseñanzas maternas; reí suponiéndolo mientras intentaba moverme» (39); «[...] las impresiones que iba a causar en mi adorada familia. Eso me llenaba de un placer morboso hasta ahora irrepetible» (39). Helena será castigada con un trabajo como voluntaria y, más tarde, reconsiderando su vida, decidirá ceder a las presiones de la madre, yendo a trabajar a la empresa de publicidad del tío búfalo. Será en este ambiente donde la protagonista pueda aguantar más tiempo, ya que puede desarrollar de algún modo sus dotes artísticas, aunque finalmente acabará

sucumbiendo «presa de un ataque de ansiedad sufrido por poner sus energías al servicio de una causa empresarial disonante con su vocación más profunda» (García Valero, 2017). La protagonista se da cuenta de su participación en el sistema económico que no la satisface en una de esas galas de trabajo al verse vestida con un traje de diseñador, bebiendo champán, será en ese momento cuando todo se derrumbe y decida dejar su trabajo a pesar de que su tío insista en persuadirla de su idea, pero Helena está resuelta:

Y, por supuesto, volvimos a hablar pero sólo para entregarle mi renuncia irrevocable. “No te entiendo, creí que te gustaban los retos. ¿No te gustan?” No me gustan, le contesté. “¿Por qué?” Porque responden a las expectativas de los otros (45).

La protagonista no se identifica con el papel que su madre diseña para ella y busca qué hacer con su vida, es consciente de tener otros anhelos, otros objetivos que no encajan en un mundo que empuja al individuo a ser productivo a costa de la vida y la felicidad.

Además de ser una mujer triunfadora, la madre de Helena es una mujer misteriosa, se desconoce su procedencia, sus raíces, todo. Cada vez que alguien trata de averiguar alguna cosa, Mamá Basil sortea la conversación con extrema habilidad. Será bajo el influjo de ese misterio cuando el padre llegue a la conclusión de que: «”su madre es una extraterrestre” [...] “Bueno, más bien una nave extraterrestre”» (83). Esta condición alienígena de la madre es un rasgo anecdótico al que recurre Eudave para acentuar la distancia y la diferencia entre la protagonista y su madre. Así lo explica Carmen Alemany:

El anecdotismo en *Bestiaria vida*, sin duda de carácter digresivo, tiene dos claras vertientes: por una parte aquellas anécdotas que parten de la realidad y que proceden de notas que la protagonista recorta de los periódicos; y por otra, aquellas en la que lo irreal sirve para potenciar la atmósfera que se está trazando, pero en cualquier caso estas últimas se integran de tal forma en la estructura del texto que lo irreal llega a figurar como algo lógico (2016b: 105).

Además de incluir elementos de ciencia ficción, la autora ejerce la hibridación cuando permite que «lo fantástico aflore puntualmente» (Alemany, 2016: 138), poniendo ejemplos de sus antepasados como ese pariente que era mitad blanco y mitad negro o el de aquella mujer que «queda atrapada en el espejo con su doble» (Alemany, 2016: 318). Estos elementos le sirven a la protagonista para entender su incapacidad de adaptación a un sistema social y económico donde le es imposible realizarse siendo ella misma. Esta revelación paterna es la que le conduce a pensar que quizá su naturaleza sea doble: mitad humana (solo en la apariencia) y mitad extraterrestre (el elemento que no consigue entender en ella). Su desacuerdo con la dinámica social es algo en ella desde su niñez

cuando ganó una «medalla cursi y brillante» y sus amigas del colegio le dieron de lado porque le tenían envidia, así expresa su decepción:

[...] porque la mediocridad es la mejor de las hermandades; la envidia hacia lo ajeno, el mejor pacto de sangre entre quienes no pueden llegar a tener aquello; odiar a quien es mejor que uno, el mayor de los consuelos en colectividad (35).

Ese momento de rechazo es recreado por Eudave a través de una imagen muy potente que simboliza el sentimiento de la protagonista cuando ve rodar su propia cabeza como una pelota por toda la clase y le es imposible alcanzarla: «Creo que desde entonces la llevo entre las manos» (34). Este episodio será el «primer enfrentamiento con mi naturaleza humana» (33) y será el hecho que la marcará para alejarla de tal condición. Tanto le disgustará haber ganado esa medalla que decide tirarla a la basura. Su madre la encontrará y le preguntará por su procedencia. Helena negará su autoría y reprochará a su madre no haberle insistido más para que la obligara a quedársela y que tampoco la felicitará por su logro: «Años más tarde me enteraría que la guardó entre sus cosas, sabía que era mía, y quería que yo se lo dijera; nunca hubo buena comunicación, además esperó demasiado para felicitarme, bueno, en realidad jamás me felicitó» (35). «Nunca hubo buena comunicación» quizá esa sea la base del distanciamiento epistemológico entre ambas: no logran entenderse. La brecha generacional produce una diferenciación de pareceres en la que cada una tiene su propia visión del mundo o sus propias inquietudes, favoreciendo el sentimiento matrofóbico.

El padre licántropo suscitará en la protagonista cierta compasión mezclada con ternura que contrasta con la frialdad que imprime hacia la madre. De este modo, el padre es presentado como un ser inquieto que, como su hija, se ha resignado a las circunstancias de su existencia y que, como única salida, escapa de casa una vez al mes en los días que coinciden con las veces en la que el matrimonio discute:

Y cuando no se podía más, volvía a irse, así como así, de una manera extraordinaria, sin nada más que lo puesto, lo que me parecía asombroso [...]. Claro, lo que sí se llevaba siempre eran las injurias y los gritos desmedidos de mi madre que iba detrás de él hasta perderlo en el horizonte (20).

Así describe la protagonista a su padre: «Y él se convirtió en un licántropo, adiestrado y todo, pero al fin y al cabo eso, un pobre lobo simulando ser todo lo que nosotros queríamos y, a la postre, odiando todo lo que nosotros queríamos» (18). Helena de alguna forma se identifica con su padre también, pues continúa: «Un emprendedor Dr. Jeckyl [sic] y un terrible Mr. Hyde. Yo lo heredé esa necesidad de buscar un doble, un

resto de sombra de uno mismo que nos lleve lejos, sin llevarnos muy lejos» (18). De algún modo, ella ansía escapar de sí misma, ya que no logra encajar en ningún lado, por eso prefiere encogerse como los caracoles: «Ahora yo me siento así, inútil. Se me acabaron las fuerzas, estoy como cuando nací, supongo, sintiendo ese frío inmenso colarse por entre mis huesos, obligándome a enrollarme como un caracol» (11). Es en ese momento cuando Helena desea desprenderse de sí para comprenderse, recordando las palabras de Carmen Alemany.

Además, guarda un buen recuerdo de su padre: «Sólo conservo buenos recuerdos de él» (19); el padre licántropo es caracterizado por Eudave como un ser poderoso que vive reprimido por su esposa, así lo veía la protagonista: «Cuando había luna llena y mi padre no estaba en casa, me lo imaginaba libre y poderoso por los campos, o por la sierra, en ese pedazo de tierra [...] que sólo él conocía» (20); esa capacidad de huida era admirada por ella y deseaba ser como él: «porque yo como él no queríamos estar en casa, sino allí, donde papá encontraba la paz, allí, donde él era uno, indivisible e inmenso» (20), es decir, donde uno podía ser uno mismo libre de toda atadura social u obligación. Se entiende hasta aquí el vínculo que profesa la protagonista hacia su padre, ya que, de algún modo, se compadece de él por estar viviendo la misma existencia condicionada y oprimida por la madre que ella. Por eso, Helena era la única en el ámbito doméstico que permitía a su padre compartir espacio: «Tal vez él tenía que irse porque no había un solo sitio en la casa que le perteneciera; estaba copada; hasta el jardín, que era mío, no por decisión propia sino por desalojo» (19). No hay duda de que la protagonista siente mayor afinidad con su padre que con su madre, incluso queda explícito que es Mamá Basil la causante del mal de su padre: «Mamá lo cautivó con esa mirada que le mató el cerebro y lo obsesionó considerablemente» (47). El padre tampoco estaba satisfecho con su trabajo pero él no tuvo la alternativa de su hija de poder renunciar a su responsabilidad laboral, cuando lo reconsideró y quiso contarle su decisión a Mamá Basil, esta fue la respuesta que obtuvo: «La Basilisco se deslizó por su cuerpo; fue cuando le dijo que yo venía en camino y, ni modo, debía seguir, pues su negocio apenas arrancaba» (48). Ese era el destino del padre: trabajar para mantener a su familia le gustara o no. En este sentido, la madre, como representante de su papel dentro del sistema económico y social bien adquirido, asimilado y dispuesto, embauca a todos los que están a su alrededor,

imponiendo esas directrices. De esta forma, la madre¹⁶ representa el orden simbólico del capitalismo. Únicamente dejó al padre dedicarse a sus inventos estrambóticos (como el invento del ‘Sonrat’, su diseño de joyas exóticas o la exportación de muebles) cuando: «La Basil lo dejó obrar a su antojo, pues su negocio podía sostener a la familia, y porque mi padre parecía cada vez más lejano» (50). Sin embargo, ese espacio de felicidad dura poco porque las exigencias de vida y de mercado siguen apretando en el hogar: «Volvió a vestirse de traje, dejó el espejito en el cajón de su mesita de noche y comenzó a hacer dinero. Al entrar nosotras a la universidad, los gastos se hicieron mayores. Mi madre exigió más responsabilidades de su parte» (52).

El sentimiento de matrofobia en *Moho* es bien diferente al de *Bestiaria vida*, pues se produce una doble matrofobia experimentada por cada una de las Constanzas. En primer lugar, se atenderá a la matrofobia de Constanza madre que cuenta unos recuerdos traumáticos de la infancia:

Yo aún olía a una mezcla de jabón, alcohol y crema desmaquillante, pero la voz de mi madre resonó en el baño: ¿*Cómo puedes andar tan sucia?* Mi madre de antes, la que no era viuda, la incapaz de planchar una camisa, la que sólo sabía hacer tortillas de harina y carne mechada; esa madre que deambulaba por la casa sumida en una especie de ensueño del que sólo salía para decir: “Límpiate esos zapatos, arréglate las trenzas” (13).

A Constanza le repulsa su madre, su no hacer nada salvo cuestionar a los demás, su despreocupación en general:

Cuando aún vivía mi padre, mamá no se ocupaba de nada. Nunca preguntaba si los niños habíamos comido, si hacíamos la tarea. Nada. Había gente para eso. ¿*Cómo puedes estar tan sucia?* No me gustaba recordar a esa madre sentada frente al espejo cepillándose el cabello o empolvándose la cara y sin preocuparse siquiera por preguntar si sus nueve hijos estaban ya en casa (13).

El modelo de madre que aquí se ofrece es el de una mujer burguesa que se dedica a la absoluta contemplación y todo el tiempo lo emplea en ella sin prestar atención a su numerosa prole. Constanza no se lo perdonará a su madre y no sentirá pesar cuando la vea muerta: «La prefiero como la encontré después del funeral: corpórea; la ensoñación

¹⁶ De manera anecdótica, en *Bestiaria vida* se describe a otra madre (la de Lucio) representada como un esperpento y una bruja: «Y para colmo estaba la madre, ¡qué cosa!, digna de una investigación científica; [...]. Parecía una enorme campamocha con los brazos siempre desplegados, amenazante y hostil» (57). Además, esa madre es culpabilizada por invertir los sexos y los cuerpos de sus hijos: «su madre —que es una bruja ancestral— combinó no sólo sus sexos, sino el cuerpo, la razón y los sentimientos de los dos hijos, de tal manera que ninguno de los dos fuera uno en sus naturalezas mezcladas. Ella está atrapada en él; él, en ella» (59). Se sobreentiende en estos fragmentos el reproche de los hijos hacia sus progenitores por el hecho de ser los dadores de sus naturalezas en muchos casos incomprensibles para ellos.

había dejado paso a un aire de funcionalidad teñido de vergüenza por no haber sabido hacerse cargo de la herencia de mi padre, dinero que pronto perdió en malas inversiones» (13). Los recuerdos de infancia de Constanza no son muy felices, la única persona con la que sentía mayor apego era su hermano Tavo, el más cercano a su edad entre todos los hermanos. Sin embargo, un día, sin previo aviso, tuvo que abandonarle. Fue cuando su madre decidió internar a Constanza en un nuevo colegio:

La escuela estaba en una antigua hacienda y me encantaron sus muros gruesos, sus árboles cargados de membrillos. Aquel primer día pasó volando, pero el día se transformó en tarde y la tarde en noche, y nadie vino a recogerme. Pasé dos años en el internado (14).

A lo que la protagonista continúa reflexionando: «¿quién le había avisado a Tavo que ya no jugaríamos a la alberca en la tina de baño, ni a contar cuentos a través de la manguera del jardín?» (15). Constanza fue arrancada de cuajo de su hogar: «Ningún muñeco, ningún libro de cuentos, ninguna cajita de recuerdo; todo se quedó en mi casa. Sólo me llevé el miedo» (15) y su madre no solo lo permitió, sino que fue idea suya. Ante tal sentimiento, la resolución de Constanza es jurarse a sí misma que no repetirá las mismas conductas que su madre: «Siempre he hecho un esfuerzo por no ver en ella fracaso, sino a los hijos eficaces que colgaban de su pecho como medallas al valor; las hijas útiles, entrenadas para no repetir sus errores. Uy, madre, si me vieras ahora» (13). De esa lucha interior por asegurarse de no repetir las mismas cosas que su madre hizo, Constanza se esforzará en sacar adelante una familia feliz y un hogar ejemplar. Incluso antes de casarse, le fue otorgada la tarea de madre con aquella sobrina huérfana que su hermana, Hortensia, era incapaz de criar:

Constanza fue casi huérfana. Mi hermana Hortensia la tuvo cuando era muy joven y pronto quedó claro que era incapaz de cuidarla; llevó a la niña a casa de mi madre, donde yo aún vivía. [...] Al principio Constanza fue para mí como una hermanita, distracción para las tardes sin escuela. Pasó con nosotras los primeros cinco años de su vida, sin tener muy claro de quién era hija, pero cuando aprendió su nombre y tuvo edad suficiente como para especular, decidió que yo era su madre (20).

La matrofobia de Constanza sobrina es un sentimiento complejo, puesto que el odio, que en principio debería profesar a su madre biológica por prácticamente abandonarla en casa de la abuela, lo gesta y manifiesta hacia su tía Constanza, la persona que la ha criado como hija, estableciendo un vínculo afectivo. ¿Por qué se traslada la matrofobia de una hermana a la otra? Quizá sea porque inconscientemente Constanza desea castigar a su tía por no haber sido esa madre biológica o porque le reprocha que

haya formado un hogar donde ella no está incluida y quizá sea la razón por la que la joven y rebelde Constanza encuentre la manera de vengarse teniendo una aventura con su tío que en funciones también es como un padre para ella. El primer mal paso entre ambas Constanzas se encuentra registrado en la novela cuando la madre de la niña, embarazada de un nuevo hijo, decide recogerla de casa de la abuela para formar un hogar «Como Dios manda» (21): «La niña se fue entre llanto y pataletas: “¿Por qué la dejas que me lleve?”» (21); sin embargo, ese proyecto familiar no duró mucho tiempo y Constanza «desarrolló la rabia de quien es huérfano en todos los lados» (21), es decir, se convierte en un ser que no encaja en ninguna parte y al que le han borrado todo signo de pertenencia, de origen, para poder conocerse a sí mismo. Constanza nunca perdonó a su tía el hecho de que permitiera a su madre llevársela de casa de su abuela. Por eso, cuando volvió acogida a casa de su tía, después de estar varios años vagando sin rumbo fijo, ya no se sintió como esa hija y ya no vio en su tía Constanza la madre que la crio. La guerra entre ambas comienza de manera soterrada hasta convertirse en algo visiblemente manifiesto:

Me amenazaba. Se atrevía a amenazarme la mocosa. ¿Con quién crees que hablas?, ¿quién te recogió del piso de tantos bares de mierda?, ¿quién te curó los golpes que te dio aquel cobarde?, ¿quién consiguió la clínica para deshacerte de tu primer engendro? (20).

Querías medirme conmigo ahora que los gestos se me marcan en la cara. Pero la mente no cede, Constanza, y eso no podías saberlo todavía. Dentro, soy todas las mujeres que he sido, y somos muchas más de las que fuiste tú, somos un ejército (61).

Así pues, cuando Felipe y su mujer hablan sobre la aventura que ha tenido éste con la sobrina, ésta es la respuesta que obtiene Constanza ante el agravio de su marido con su sobrina: «—¿Por qué lo hizo?; —Porque no eres su madre, porque tienes otros hijos. —Y tú, ¿por qué?; —Por lastimarte también. Los dos, por joder» (35).

La matrofobia en *Moho* es un juego constante entre generaciones donde el amor-odio entre madres e hijas salta de un lado a otro por diferentes motivos personales pero con el rasgo común del reproche, ya que, de algún modo, ese modelo de madre no cumple con las expectativas de la hija, ella desea otra cosa que tampoco sabe muy bien qué es. La relación de Agustina con su madre tampoco se representa en la novela como algo idílico, hay detalles que Constanza desconoce de su hija:

Desconocía a esta hija oscura. De Agustina no quiero hablar. A veces pienso en ella como si fuera un apéndice mío, pero cuando hallo facetas tuyas que no

conozco me da la impresión de que algo no está bien, como si de pronto no pudiera comunicarme con mi barbilla, con mis dedos (49).

He aquí el sentimiento de pertenencia que profesan las madres hacia sus hijos y la similitud que deben guardar las hijas con respecto a la madre. Este pasaje simboliza la creencia social de que las hijas deben identificarse con las madres, seguir sus pasos, cualquier rasgo que las diferencie será visto como una hostilidad que aleje a ambas. Además, Paulette Jonguitud Acosta apunta de pasada una reflexión acerca de la mujer, dejando entrever la tendencia del pensamiento colectivo a observar en las mujeres su instinto maternal y, por tanto de protección, como si estuviera inscrito en su codificación genética:

De Leonel [su hijo menor] he hablado muy poco. Lo sé. No quisiera enredarlo mucho en este asunto. Como todas las madres, lo sigo viendo pequeño: el bebé de la casa, tápenle los ojos para que no vea la parte fea de la película. Agustina lo cuida igual (37).

Es obvio que a través de la ironía, la autora realiza una crítica a la tendencia femenina (insertada en los roles canónicos de género) a mantener a los hombres aislados fuera de los asuntos y los problemas del hogar. Hasta la hermana mayor del chico colabora en esta tarea de perpetuidad de valores, asumiendo un papel de pseudo madre con su hermano pequeño.

La figura del padre en *Moho* goza de varios modelos diferentes de análisis; por un lado, está el padre de Constanza que suscita en ella cierto cariño y lo echará de menos cuando este muera, teniendo ella nueve años. Es la razón por la que acabe internada en un colegio. Del padre de Constanza se sabe poco, apenas que tenía dinero y que la madre se encargó de dilapidar la fortuna. Así habla Constanza de su padre:

De mi padre tengo muchos recuerdos, pero de uno, del más importante, no estoy muy segura: escucho pasos fuera de mi recámara —los pasos de mi papá—, abro la puerta y lo veo pasar frente a mí, los ojos hundidos, una mano sobre el pecho, el sombrero ladeado. Al pensar en el día en que le dio la segunda embolia, esa imagen me viene a la cabeza, un recuerdo dudoso (14).

También llegará a admitir en cierto punto de la narración que la idealización de su padre era tal que buscaba ese modelo paterno en su compañero de vida:

Siempre quise un hombre como mi padre, al menos como lo recordaba: grande, voz gruesa, vello en el dorso de las manos. Felipe no se parecía en nada y, bueno, no voy a negar que durante años, más de los que me atrevo a contar, le reproché no llenar los imposibles zapatos de mi padre. Luego: los llené yo (16).

Por otro lado, Felipe, el marido de Constanza, que buscará en su sobrina a la Constanza joven (quizá porque no se ajustara a la Constanza madura que buscaba en él una persona que no había), vive el amorío como un adolescente, escribiendo canciones dedicadas a ella (que antes eran para la otra Constanza), tomando vino y viéndola cambiarse de vestidos en el estudio de la casa... Felipe es para Constanza sobrina como un padre pero sin el vínculo biológico entre ambos, lo cual favorece esa atracción platónico-erótica. No obstante, la relación entre sobrina y tío resulta ser bastante rocambolesca. Cuando Constanza llegó al hogar de su tía, Felipe nunca estuvo de acuerdo con aquella ‘adopción’:

—¿Y qué pasó? ¿Crees que ahora es diferente? No, Felipe, es la misma adolescente enredada, pero con quince años más, es la misma que a los diecisiete años pasaba toda la noche fuera de casa, sin avisar y sin importarle los regaños, los castigos; es la misma niña caprichosa, berrinchuda, la misma que siempre trataste de mandar de vuelta con su madre. “Demasiados problemas”, decías (36).

Con el tiempo, Felipe va cambiando de parecer hasta acabar enamorándose de la sobrina (en el texto no se especifica tal sentimiento aunque sí se deja traslucir con las notas que le escribe y con las canciones que le canta). No obstante, la trama se enturbia cuando Constanza le confiesa a su tía que el acercamiento entre Felipe y ella nunca fue correspondido e, incluso, revela que trató de violarla:

—Quiso violarme esa vez que vine por los vestidos —dijo—, me ofreció una cerveza pero le puso algo, creo que tequila. Yo me di cuenta pero me la tomé de todos modos, porque me daba miedo, porque sabía lo que buscaba y pensé: “no vas a derrotarme”. Te voy a poner en ridículo. Me dijo: “Vas a ser mi Constanza chiquita” (60).

Constanza madre cree detectar el embuste en tal acusación: «Se contradecía, se enredaba. Y yo también. Casi la creí. Pero eras tan tonta, Constanza, que la sonrisa se te escapaba entre frase y frase» (60). La ambigüedad de los hechos se mantiene en suspenso en toda la novela, nunca se llega a aclarar explícitamente si realmente la aventura entre Felipe y Constanza fue en realidad una obsesión del marido frustrado que también experimenta la vejez y encuentra en ese amor joven la vitalidad adolescente. Tal es la confusión entre la palabra de una chica rebelde y despendolada y un hombre serio, padre de familia respetable, que Agustina y Constanza llegan a pelearse duramente cuando esta última afirma que el aborto sufrido era producto de Felipe. Este atrevimiento le costará la vida. Constanza sobrina acaba enterrada en el jardín de su casa, compartiendo sepultura con un antiguo perro de la familia fallecido.

La paternidad de Felipe de ese feto fantasma, que deambula por la casa y que solo la madre puede ver, queda en entredicho cuando aparece en la historia un antiguo novio de Constanza que, al parecer, es presuntamente el verdadero padre de Rafael:

—Como lo oyes. Es una estúpida, o cree que yo lo soy; si yo estaba con ustedes en el baño cuando te pidió ayuda con el embarazo; y escuché en el teléfono cuando el César ese le dijo: “No voy a hacerme cargo de ningún chamaco, a ver cómo le haces” (82).

A pesar de la ambigüedad que envuelve este hecho, Agustina (dando igual que fuera cierta o no la paternidad de su padre con ese aborto) culpabiliza a su padre de ser el causante de todo el embrollo amoroso entre los dos: «—¿Eso quieres, viejo? ¿Consuelo? Pues no hay, para nadie. Y es todo por tu culpa» (82). La atracción de Felipe hacia su sobrina es proporcional y paralela al sentimiento contrario que Agustina profesa a su padre. Los personajes en *Moho* interactúan entre sí de manera poliédrica, lo cual configura un entramado de relaciones y sentimientos muy complejos dentro del seno familiar.

La matrofobia en *El animal sobre la piedra* es de carácter velado y está condicionado por la muerte de la madre y cómo Irma con un miedo atroz hace todo lo posible por no acabar como ella, hasta convertirse en reptil. La aprensión que siente por la muerte es tal que desea desprenderse del lastre que supone llevar la carga de su herencia genética: «si rememoro el discurrir de mis días pasados, su cadencia predecible, podría concluir, incluso, que nací de una noche a otra en un cuerpo que no era el de mi madre» (58). Además, añade: «yo siempre me sentí anfibia» (59) como síntoma de capacidad para poder sobrevivir en dos medios distintos. Irma desea despojarse de su condición humana, contemplada como única opción para salvarse de la muerte aterradora que experimentan los humanos: los animales asumen los problemas trascendentales con mayor entereza y dignidad. Así lo da a entender Irma cuando describe con detalle el proceso de su metamorfosis. La matrofobia que experimenta Irma es un rechazo primitivo que pretende radicar en el instinto animal. Su madre le repugna en tanto en cuanto le recuerda a la muerte: «La muerte era inevitable: dolor, entonces. “Mi madre muere; mi madre se sujeta de la loza blanca» (38). Irma únicamente tendrá recuerdos de su madre moribunda:

La levanté de la cama; estaba delgada y en la temperatura de su piel se preveía la cercanía de la muerte. Me pidió que la llevara al baño y orinó. [...] Su orina olía a alcanfor por efecto de las medicinas (37).

Irma desarrollará las ganas de alejarse de la figura materna al pensar en su propia maternidad y desear vivirla y ejercerla libre de cualquier patrón social, cuestión que se

analizará más detalladamente en el siguiente subapartado. Irma solo tiene recuerdos de su madre cuando ésta ya es anciana, de hecho, unas manos de una mujer mayor que viaja con ella en tren le evocará a las de su madre y la llevará a recordar que: «Ella tenía las manos sobre el vientre cuando murió» (37). Todo gira en torno a la muerte, sobre todo, en un estado de madurez vital porque ya no simboliza un juego como cuando era niña:

Cuando era niña, en las noches de insomnio, cerraba la puerta de mi cuarto con sigilo —mi madre me había obligado a mantenerla abierta— y me aliviaba pensar en una escena: estaba convaleciente en una cama de hospital, a ella se acercaban mi madre y mi hermana para acariciarme la cabeza y tranquilizarme. Sabía que iba a morir, estaba enferma de algo incurable. Me quedaba jugando a la agonizante y así conciliaba el sueño (77).

La matrofobia en *El animal sobre la piedra* atiende más bien a un terror ontológico que amenaza con el ser y lo deja desnudo ante un mundo incógnito y hostil, tal y como lo encuentran los animales que están exentos de la configuración de la episteme humana y sobreviven en él sin sufrimiento, al menos de forma consciente. En esta novela, la figura del padre se encuentra ausente. La única representación masculina recae sobre el compañero innombrado que recoge a la protagonista una tarde varada en la playa. Esta relación será un tanto insólita, ya que él mostrará buena predisposición a ser testigo de la metamorfosis de Irma. Sin embargo, el tema de la muerte la continúa fustigando en compañía de ese hombre bueno que le dio cobijo en su casa: «¿Quién de los tres morirá primero? Me pregunto antes de dormir, montada encima del sillón. Deduzco que soy la más fuerte de la casa y veré morir a mi compañero» (133). Una vez más, Irma está resuelta a sobrevivir. Se niega a morir. Dada su nueva naturaleza reptiliana adquirida, ella siente su cambio como una evolución de una especie, proponiendo como progreso humano una vuelta al instinto animal más ancestral, libre de restricciones sociales.

Como se ha podido comprobar en el transcurso del presente subapartado, la matrofobia es un sentimiento complejo que puede manifestarse de muchas maneras y en diferentes gradaciones de rechazo. El alejamiento entre la madre y la hija lleva imbricado multitud de factores que van configurando el entramado afectivo entre ambas a modo de un caleidoscopio. En contraste con este sentimiento de odio hacia la madre se encuentra la figura paterna que en este punto se le ha prestado cierto protagonismo, precisamente, por esa relación de contrarios que parece suscitar en una hija que desarrolla la matrofobia. Quizá ese sentimiento de apego o afinidad mostrado al padre, totalmente opuesto al de la madre, esté motivado también por distintas razones que completan el puzle de las relaciones sociales en un sistema heteropatriarcal; sin embargo, el presente trabajo no

pretende teorizar sobre las posibles causas de tal hecho, simplemente se ha intentado dejar constancia de un síntoma que se ha detectado durante el análisis matrofóbico dentro del contexto narrativo, dada su directa relación con la matrofobia, ya que la responsabilidad de educar a hijos e hijas recae en ambos progenitores.

4.3. Hermanas y matrofobia, ¿alter ego?

Al igual que la figura paterna suscitaba cierto contraste afectivo en comparación con el rechazo profesado hacia la madre, el papel que desempeña la hermana en estas tres novelas breves de lo inusual también resulta muy significativo, ya que la hermana se posiciona en un punto equidistante entre las protagonistas y sus madres, cerrando así el triángulo afectivo. La figura de la hermana simboliza el ‘otro yo’ de las protagonistas por el mero hecho de haber compartido útero. La hermana representa la aceptación de las enseñanzas maternas y cómo esa aceptación incentiva en la otra su estado matrofóbico. Esta relación entre hermanas, cuyo punto de unión es la madre, se ve deteriorada conforme las personalidades de cada una van configurándose y chocan frontalmente al descubrirse tan diferentes entre sí. De esta forma, por el carácter complementario hacia la matrofobia, se ha considerado oportuno dedicarles unas cuantas líneas a esas ‘hermanas inusuales’.

Así bien, la hermana de Helena en *Bestiaria vida* representada como una súcubo: «Resultó ser una súcubo y con el tiempo se confirmó. Pues cuando su maldad dejó de concentrarse en mí [...] fue para centrarse en un montón de infelices a los que destrozó la vida» (13). Era un demonio que nació con un «cuernito» en la cabeza como símbolo de toda su maldad: «ese cuerno, único e insólito, era una manifestación de su interior maléfico» (11). La Súcu, que así la apoda la protagonista cariñosamente, es la hermana menor que creció con mayores atenciones por parte de la madre e influirá en que Helena se distancie tanto de su madre como de la hermana, manteniendo el conflicto continuo entre las tres:

Tenía [la madre] predilección o remordimiento por la Súcu, a quien protegió sin medida. Nacer con un cuerno en la cabeza, ser un demonio y, además, tremendamente simpático, abren muchas puertas, por lo menos en la familiar. No estuve a la altura de mi hermana en relación con el afecto frío —porque era como el hielo— de mi madre, y no era que eso me importara (17).

El nacimiento de ambas hermanas se encuentra recogido en el primer capítulo «El caracol y la súcubo». Este hecho resulta significativo, ya que, de algún modo, muestra ese vínculo indisoluble al que ambas hermanas están subyugadas a soportar, se gusten o no: «Pero de algo estoy segura, me obsesioné con la idea de que mi hermana era diferente, y que yo no era como ella» (12). Se produce un paralelismo entre ambas en el que la protagonista se esfuerza por no parecerse a ella, no ser como ninguna de las dos: ni su madre ni su hermana. Podría decirse que busca constantemente un espacio propio donde definirse sin la intromisión de la madre y de la hermana cuya presencia propicia la confusión de Helena a la hora de autodefinirse:

Ojalá yo hubiera estado tan segura de mí como lo estaba de ella [de la hermana]. Pero no, no tenía la menor idea de quién era yo, ni de por qué estaba allí. Y volví a enrollarme sobre la cama mientras la Súcu crecía y crecía (13).

Agustina y Constanza sobrina mantienen una rivalidad fraternal contraria a la de Helena con la Súcubo. Pues si lo que distanciaba a estas últimas era justamente el vínculo biológico que establecía la madre, en este caso, la confrontación entre hermanas en *Moho* se produce precisamente por lo opuesto, ya que Constanza sobrina tratará de superar el sentimiento de pertenencia de la madre con respecto a Agustina más allá del lazo carnal. Constanza y Agustina establecerán, inconsciente o conscientemente: «Yo debería ser hija de tu madre, yo sí soy blanca» (60), una competición por ocupar el lugar de la ‘verdadera hija’: «Constanza y Agustina se distanciaban cada vez más, si es que alguna vez estuvieron cerca» (67). La relación entre las dos estuvo sujeta a tirantezas constantes, aunque el punto de inflexión entre ambas fuera la noche en la que Agustina fue a recoger a Constanza al teatro y ésta le contara el episodio de la directora masturbándose con la escena de sexo que protagonizaba Constanza: «Algo se rompió esa noche entre las dos jóvenes» (64). Constanza lo interpretará como un ataque de envidia hacia su persona, llevándola a abandonar su vocación en el teatro, único lugar donde Constanza se sentía «viva, radiante, fuerte» (64).

Agustina nunca trató como hermana a Constanza, siempre se dirigió a ella cuando hablaba con su madre como «tu inquilina» o «la degenerada», ni tan siquiera la llamó prima ni una vez, se trata de un distanciamiento total. Quizá Agustina viera como una amenaza la presencia de Constanza en su casa, quizá odiaba a su madre por demostrar amor a una chica alocada que no traía más que disgustos frente al comportamiento ejemplar que ella mantenía, ¿cómo era posible entonces que su madre quisiera más a Constanza si ella era la buena hija, en todos los sentidos? Por la misma razón, Constanza

sentía su batalla perdida con respecto a la madre, ¿cómo competir ante la biología? Será quizá por este motivo por el que Constanza desarrolle su odio y rebeldía hacia su tía, tratando de castigarla, de castigar a todos. Era su forma de manifestar su desorientación, su desasosiego, al no saberse dentro de ningún lugar, al no encontrarse en sí misma. Sin embargo, tales celos entre las dos hermanas es absurdo, puesto que Constanza madre las reconoce a ambas como hijas: «Mis dos hijas en el piso» (75). No obstante, a pesar de que en el corazón de Constanza pesan ambas mujeres en la misma condición, Constanza se sentirá culpable por haber fallado a su sobrina en algunos momentos donde la joven necesitó el consuelo y apoyo de una madre:

Constanza lloró toda la noche, como no lo hizo tras la expulsión de Rafael. Parecía haber concluido un siniestro paréntesis; era otra vez la noche en que volvimos de la clínica, la noche que debimos pasar en vela, la madrugada en que no le acaricié el cabello ni le dije: “Todo va a estar bien” (64-65).

Quién sabe si en verdad era a Constanza a quien le faltase ‘algo’ que le indicara el derecho de propiedad de su sobrina: «Constanza nunca fue un bebé, al menos no para mí. No la llevé en mi cuerpo, no tuve sobre ella el poder de todas las madres, que es el de la muerte» (62). Queda en el aire, por tanto, el qué hubiera pasado si, en vez de Constanza, hubiera sido Agustina a quien le hubieran practicado el aborto, ¿habría ido la madre a acariciarle el pelo?, ¿habría estado en los pies de su cama velando la noche entera?, es más ¿la habría dejado abortar? Constanza madre fue quien decidió que su sobrina no estaba preparada para ser madre, hecho que le pesará sobre su conciencia:

Qué hicimos contigo, Constanza, dónde quedaste. Poco después de la expulsión de Rafael, Constanza empezó a buscar algo con desesperación, sin saber muy bien detrás de qué iba. No la culpo, el dolor se nos pegaba a la piel como polvo fino (63).

Queda velado el fuerte vínculo que desarrolla una madre cuando lleva su bebé en el interior. Constanza admite que su sobrina no es hija suya, aunque desea que lo fuera, y, en el momento en el que llegan sus hijos biológicos, Constanza pierde el rango de hija. Esta cuestión lleva a replantearse los vínculos biológicos que interfieren en los afectivos y que favorecen y determinan la matrofobia. Quizá fue por ese mismo motivo por el que Constanza sobrina se volvió una rebelde que desafiaba a todo y a todos, Agustina se acomodó en el buen hacer de una hija modelo que sigue los pasos de su madre; recuérdese que la historia comienza precisamente en las vísperas de su boda, hecho memorable y dignificante para una familia ver a su hija vestida de blanco en esta configuración social del patriarcado. De igual forma, todavía se observa como algo sacrílego o tabú un aborto,

mancha traída a la familia por la ‘otra hija’, aquella que no es y pretende ser, aquella que no encaja en el contexto familiar: «Viajó durante casi un año [Constanza sobrina]. En la casa todos nos sentimos un poco aliviados con su ausencia» (67).

Aunque a priori pudiera parecer que Constanza tenía la batalla perdida frente a Agustina, la hija no puede evitar sentir la amenaza de la presencia de su prima alzándose con la victoria, pues Constanza tiene algo que Agustina no tiene con su madre: recuerdos, experiencias de vivencias juntas compartidas como un par de amigas cómplices donde los vínculos afectivos se vuelven más fuertes. Agustina es consciente de que únicamente la biología no basta para establecer un vínculo y será la sombra que la acompañe durante toda su vida y la que la conduzca al desenlace fatal de la pugna entre las dos, resuelto en «La noche del accidente», recogido en el capítulo «Veinticuatro» (74). Constanza llega a casa por la tarde y no puede evitar sentir el ambiente enrarecido, hay algo que no le encaja y que no le gusta. Encuentra las luces apagadas, salvo las del jardín, sobre la mesa del comedor hay esparcidas fotos en las que aparecen las dos Constanzas tiempo atrás, mucho antes de que Agustina viniera al mundo, y entonces Constanza encuentra a sus hijas: «Constanza desplomada sobre el piso, el cuerpo en el pasto, la cabeza sobre el escalón. Agustina sentada a su lado, las piernas encogidas, el cabello sobre el rostro, tarareando la canción que para entonces se me había vuelto insoportable» (75). La balanza ya se inclinó hacia un lado, Agustina gana la partida y su madre, aunque afectada por la muerte de su sobrina, «Levantó la cara, me vio sin verme, volvía de un lugar añejo. Tres gruesos rasguños en su mejilla. Cuando al fin pudo reconocermé sonrió. Quiero olvidar esa sonrisa» (75), no puede repudiar a su hija y decide encubrir el cadáver: «Esto tiene que quedar entre nosotras» (75). La competición entre Agustina y Constanza fue una batalla atroz, a muerte:

Me daba miedo esa Agustina que acercaba el dorso de la mano a la nariz de Constanza para ver si respiraba. Las dos tenían rasguños en la cara, en los brazos, una larga línea roja recorría el cuello de mi hija desde la oreja hasta el pecho. La blusa de Constanza estaba desgarrada en una manga y entre sus dedos, un mechón de cabello negro (78).

Finalmente, los lazos sanguíneos parecen tener más fuerza, resultando vencedores en esta batalla colosal que simboliza (más allá de la riña de gatos de las chicas y de que el motivo por el que se inicie la pelea sea la excusa de Agustina por defender el honor de su padre ante la acusación de su prima de que Felipe era el autor de su embarazo no llevado a término) toda una pugna por el sentido de pertenencia y del lugar que debe

ocupar cada una (una dentro de la familia, la otra fuera, expulsada, desterrada). Además, es la lucha de la fuerza genética imponiéndose a todo vínculo afectivo. La muerte de Constanza sobrina encarna el fracaso de la matrofobia, puesto que es Agustina, la hija biológica, la que sale victoriosa y Constanza queda degradada al rol de sobrina y, por tanto, exenta de cualquier derecho a profesar tal sentimiento.

En cambio, Mercedes, la hermana de Irma en *El animal sobre la piedra*, es presentada en la novela como una mujer con problemas psicológicos que termina por quitarse la vida, dejando entrever en la historia que el suicidio se llevó a cabo cortándose las venas, aunque no se especifica con claridad. Este hecho de alguna forma atormenta a la protagonista que ve en los cuchillos de su casa la amenaza de la muerte, como si el influjo de la hermana trascendiera más allá de la tumba: «ese última día estuve muy inquieta porque al lavar los cuchillos sentí que ellos me podían cortar, como si tuvieran vida propia, me senté a respirar para dejar correr esa idea» (29). En este sentido, la protagonista culpabiliza a la madre por no haber evitado el sino de la hermana (Vivero Marín, 2012: 84): «Mi madre deshuesaba un pollo para la comida y no detuvo a mi hermana, aunque no sé si lo hubiera hecho. Mercedes quiso morir desde joven» (21). Irma teme sentir el mismo impulso que su hermana de querer quitarse la vida, ya que considera ese hecho como un lastre genético, un destino fatal del que no puede escapar: «Mi temor se acrecentaba al recordar la enfermedad de Mercedes. Si habíamos crecido en el vientre de mi madre ¿cómo no íbamos a parecernos? Me aterrorizaba nuestra carnalidad» (27). De nuevo, se establece una analogía, como ocurría en *Bestiaria vida*, acerca de la similitud tácita que deben tener las hermanas. Irma creará distinguir en su hermana su misma naturaleza reptiliana cuando revisa una foto de ambas, lo cual refuerza más ese vínculo materno, el que Mercedes no fue capaz de soportar y por ello se quitó la vida, según la protagonista:

Ahora tengo la foto de mi hermana. La observo detenidamente, como no lo había hecho. Mi hermana era hermosa, me fascina su belleza pero distingo algo que me quita el gusto: mi hermana tiene el mismo lunar que yo, ese manchón café en la pierna derecha y nunca lo dijo o lo olvidé [prueba inequívoca de que la similitud genética se materializa en ambas y eso aterra a Irma porque inconscientemente le confirma sus temores]. Miro la imagen de nuevo y descubro otra anomalía de mi memoria o, peor, de mi ignorancia ante su vida: tiene vendada una rodilla y esconde la mano derecha detrás de la espalda. Busco más indicios, marcas o semejanzas en el álbum y encuentro la foto por la que he estado inquieta hasta ahora: la mano derecha de mi hermana, apoyada sobre la cama, que ella intentaba esconder al ser fotografiada, sobresale entre los pliegues del edredón: la mano

tiene un color distinto al de su cara. Allí está. Mi hermana empezaba a convertirse en otra cosa y quiso evitarlo (78).

Ante la evidencia de que su naturaleza reptiliana no es una mutación esporádica, sino una consecuencia genética, por tanto, hereditaria e inevitable, Irma decide asumir tal condición y revelarse ante el fracaso de su hermana, ella triunfará porque es la mejor capacitada de las dos: «Mi hermana crio dentro de sí misma aves que le rompieron las vísceras a picotazos. Así me lo dijo» (21). Una vez más, recae en el mundo animal, la supervivencia del más fuerte, selección natural: «Me inspiré en su sufrimiento [el de Mercedes] para resistir. Es precioso salvar nuestra sangre. Me entregaré a mí misma, a mis pensamientos» (21). La protagonista traslada los motivos de su metamorfosis a un plano animal, prehistórico, de evolución y superación de especie.

Las hermanas son, de este modo, la otra pieza que participa con la madre en el proceso de la matrofobia, son las otras mujeres que conviven en la casa, las otras mujeres con las que un sujeto femenino debe compartir modelos de conducta, pues de la interacción entre todas ellas se forja la perpetuidad de la transmisión de valores culturales. Hecho que, significativamente, no ocurre entre hermanos ni entre parejas mixtas de hermanos, donde no se experimenta competencia, ni amenaza hacia los progenitores ni entre sí, se forja una hermandad distinta donde la identidad no se ve lacerada, ya que no se produce un intento de imposición: al hijo se le deja ser. Las historias de *El animal sobre la piedra* y *Bestiaria vida*, habrían sido muy diferentes si, en vez de hermanas, hubiera habido hermanos con las protagonistas o, incluso, hubieran sido protagonistas masculinos. En *Moho*, Leonel desempeña un papel neutro entre Constanza y Agustina, ya que no interfiere en la pugna de las dos. En estos casos, la diferenciación entre hermanos y hermanas tiene relación directa con el contacto materno, quien marca sin percibirlo tal distinción motivada por las estructuras del orden simbólico. Así lo explica Luisa Muraro:

La diferencia sexual: la criatura del sexo femenino se sitúa de hecho en el punto central [...] del *continuum* [materno] [...], mientras que la de sexo masculino queda fuera de éste, excluida simbólicamente en el momento mismo en el que la madre conoce su sexo. La diferencia sexual está presente, así, desde los orígenes en la relación con la madre (1994: 54).

4.4. Maternidad, ¿el remedio de la matrofobia?

«La maternidad, tema tan recurrente en la narrativa escrita por mujeres, se asume en algunas de las autoras citadas desde la exasperación, la rabia, el arrebato, la locura»

(Alemany, 2017). Será en *El animal sobre la piedra* y en *Moho* donde la maternidad alcance un valor simbólico como superación de la matrofobia: para no hacer lo mismo que la madre y no repetir los *errores* que ella cometió. En cambio, en *Bestiaria vida*, esta cuestión queda zanjada de forma radical ante la reflexión de la protagonista acerca de los hijos:

Me puse a dar clases. Ahora entiendo porque tenemos un sistema educativo tan malo; quién lo hubiera pensado, yo dando inglés. Duré dos años en aquel empleo, del cual guardo algunos gratos recuerdos. Ah, los niños, me enseñaron mucho, sobre todo a no tener hijos para no verlos crecer en su miseria (40).

Es obvio que para Helena la matrofobia no repercute en su instinto maternal, puesto que su negativa a tener hijos viene motivada por razones más bien de crítica social y no por lazos afectivos. Así pues, la maternidad tiene su relación con la matrofobia en tanto que una hija que odia a su madre vive su propio proceso de convertirse en madre, lo cual produce un punto de inflexión en las hijas que las lleva a replantearse sus sentimientos hacia la madre o a afianzarlos con más fuerza. En el caso de Irma, su opción será alejarse totalmente del modelo materno que su madre le ofreció. Constanza, por su parte, aun sin querer repetir las conductas de su madre, fue víctima de la matrofobia por sus dos hijas en distintas formas.

La maternidad de Irma es simple reproducción animal, una garantía de perpetuidad de la especie, se aleja de sentimentalismos y desmitifica la creencia cultural de que toda mujer debe ser madre para sentirse realizada o que se deseen tener hijos porque es lo que marcan las pautas sociales o, como en el caso de Irma, simplemente porque sean el deseo de otros:

Me toco el sexo, trato de buscar lo que sentía, pero no lo consigo. Estoy secándome con los rayos del sol, la piedra está caliente, entonces pienso que antes de que muriera mi madre yo deseaba tener un hijo —porque antes de que mi madre muriera yo vivía con un hombre que deseaba tener hijos—, recuerdo ese anhelo, e inmediatamente después me desilusionó (68).

De esta forma, la maternidad de Irma se ajusta a los parámetros de su nueva condición animal: «Imagino que si voy a convertirme en un reptil, debo aparearme como reptil. Pero no sé de qué modo es eso» (68). Estando en la playa, Irma verá a su compañero masturbarse, dejando sus restos de semen por la arena: «El instinto me lleva a sentarme encima, desnuda, y pego mi nuevo sexo a esa mancha de semen sobre la arena» (69). Así será como la protagonista quede embarazada de un huevo: «Si estoy transformándome en un reptil, ¿mi descendencia será ovípara?» (80). El embarazo mismo ya es una anomalía

que se sale de lo humano, incluso, la forma de concepción sin cópula ni contacto físico entre los progenitores: «Mi especie, entonces, prescinde de la cópula. Somos seres que habitan el planeta desde hace miles de años y la búsqueda de la supervivencia es una intención natural» (80). Se confirma, por tanto, la intención de la autora de reivindicar esa reproducción ancestral motivada únicamente por el impulso de perpetuidad de las especies, Daniela Tarazona desmonta la maternidad en ese sentido e Irma continúa: «Dar vida es un deseo que no se formuló bajo el influjo de mi pensamiento [alude a la configuración social que empuja a desear tener hijos], sino ordenado por las pautas de mi especie» (80). Esta maternidad inusual que experimenta Irma viene incentivada por el deseo de que con su acción reproductiva surja una nueva especie capaz de vivir libre sobre la faz de la Tierra como lo hicieron las bestias prehistóricas antes de la aparición del ser humano y, para que ese objetivo llegue a término, la alegría de la protagonista es inmensa al descubrir que dentro de su huevo hay una hija:

Tengo la noción de que mi descendencia será idéntica a mí, de semejanza antinatural. Me enorgullezco. Mi madre y mi hermana no supieron sobrevivir con nuestras cualidades únicas. Yo lo hice y podré presumir mi fortaleza. La mutación alimentará el corazón de mi cría.

Escuché la voz de nueva cuenta, la voz que me reveló que tendría una hija y así será. Llegó mi esperanza (144).

A pesar de ser un pasaje reivindicador hacia una perspectiva esperanzadora ante la posibilidad de conseguir una transmisión cultural rica en nuevos valores, Irma piensa que la necesidad de perpetuación de la especie (que en este caso simbolizaría la transmisión cultural), continúa siendo responsabilidad de la mujer. Sobre la mujer recae el peso de convertirse en el verdadero motor de cambio, restablecer el orden simbólico al que aludía Luisa Muraro. Quizá Daniela Tarazona pretenda a través de esta reflexión dejar velado un mensaje de empoderamiento hacia las mujeres para usar los mismos mecanismos que empujan los engranajes del heteropatriarcado en beneficio propio y así renovar esas directrices y derribarlas finalmente. Durante décadas se ha utilizado la reproducción humana como un lastre para la mujer, un impedimento a la hora de desarrollar sus funciones, sus deseos, sus objetivos en la vida; quizá con esta reflexión se invite a las mujeres a ver su lastre como una oportunidad para cambiar las cosas. Quién sabe si por eso fue que llegó la esperanza de Irma. Es tal el deseo de esta de que su hija nazca libre de ataduras que se preocupa por el momento del parto (desove en su caso), busca un lugar idóneo, protegido, para que su cría pueda hallar la forma de sobrevivir sin ella: «Cuando nazca tendré que dejarla —una vez que logre sacar el huevo de mi interior,

me iré. No hay crueldad en mi deseo, es lo que toca» (153). Del mismo modo que la tortuga posa sus huevos en la arena y marcha de nuevo al mar sin mirar atrás ni contar cuántos de esos huevos llegarán salvos al agua cuando eclosionen, la propuesta de Irma es la de una crianza de hijos libre de toda doctrina social, sin insuflar al niño o niña las ideas de los padres y de las madres, dejándoles que sean ellos mismos y que escojan el camino que ellos prefieran, dando igual si perpetúan unos valores u otros, simplemente siendo seres libres y con identidad propia, única. Tal vez sea la solución que propone Daniela Tarazona para el conflicto matrofóbico. La mujer es sólo responsable de que el alumbramiento sea exitoso y llegue a buen término, lo que ocurra después con su cría no es asunto suyo:

Desovar fue doloroso; pasé horas procurando que el huevo bajara por el conducto donde lo tenía guardado. Estuve una noche, incluso, recuperando la fuerza, tendida sobre una piedra que conservaba un poco de temperatura. Sentí horror. Si no conseguía que el huevo saliese de mí, estaría perdiéndome lo esencial. Me constituía esa maternidad y darle lugar era lo único que podía hacer (158).

Como ya se adelantó en párrafos anteriores, Constanza fue víctima de la matrofobia habiéndola profesado también ella misma en su propia madre. La maternidad en Constanza, en principio, parece discurrir con cierta normalidad canónica hasta el aborto de su sobrina que desestabilizará toda su psiquis y, de ese hecho del que ella se siente tan culpable o más como la propia madre, surge su obsesión por el feto de Rafael que verá aparecido en diferentes rincones de la casa: «Era la cabeza de un feto, el niño extirpado, la vida que Constanza y yo habíamos decidido interrumpir: Rafael» (30). Ese feto simboliza la maternidad inconclusa, la interrupción de un proceso; quizá fuera motivo de un estudio aparte pensar por qué Constanza consideró que ese cigoto asexuado fuera un niño y no una niña, ¿para escapar de la matrofobia? Sea como fuere, lo cierto es que la muerte de ese bebé perseguirá a Constanza incluso pensándose como una asesina: «Incluso había cobrado ya mi primera víctima. No, no, no. Rafael había sido un caso distinto» (33). El fantasma informe del pequeño Rafael es la sombra que cierne la conciencia de Constanza:

Una muerte en la familia es siempre devastadora, pero con Rafael hicimos como si nada hubiera pasado; al salir de la clínica, Constanza y yo nos metimos en el cine, para no tener que mirarnos. Tal vez hubiera sido mejor reconocer: el niño ha muerto, cubrírnos la cara con ceniza y llorar.

Huimos.

Constanza no volvió a hablar de él. Yo debí extrañarme por su silencio, pero ¿cómo diferenciarlo del mío? (47).

Con la muerte de Constanza cree encontrar una tregua de sosiego para su atormentada conciencia y piensa que puede enterrarlo junto a su madre: «Alcancé a ver a Rafael, acurrucado en torno al cuello de su madre, con los párpados cerrados y moviendo los brazos y piernas, golpeando su cabeza contra la oreja de Constanza, como un becerro que pide leche» (81). No obstante, más tarde descubrirá que ese hecho no logrará socavar en el olvido un acto de arrepentimiento tan profundo.

4.5. La realidad cae por su propio peso, ¿reconciliación con la matrofobia?

En el transcurso de estas páginas se ha ido analizando cada aspecto que construye el sentimiento de matrofobia dentro de estas novelas breves de lo inusual, en este último punto de análisis es donde se resuelve lo insólito de las historias y donde, recordando las palabras de Carmen Alemany, «la realidad cae con todo su peso». La matrofobia, en cambio, será el elemento que quizá no encuentre una reconciliación propiamente dicha, sino que las protagonistas optan por diferentes actitudes a la hora de superar su matrofobia.

Tal y como se había adelantado al principio del epígrafe, los personajes de Cecilia Eudave en *Bestiaria Vida* son caracterizados como seres mitológicos y criaturas procedentes del bestiario, también se mencionó la particularidad de que la madre y la hermana, incluso la protagonista misma, no son nominadas hasta el final de la historia cuando ocurre la reconciliación (de hecho son las únicas que gozan de nombre propio con excepción de la tía y los amigos de la protagonista, ningún otro miembro de la familia es dotado de nombre de pila). Esa reconciliación no es más que la aceptación de un yo por parte de Helena al comprender que, por muchos condicionantes genéticos que se tengan, el vínculo identitario con la familia es circunstancial y siempre recae en uno mismo la responsabilidad de vivir y cómo se quiere hacerlo: «Y mientras me flagelaba (porque era yo, y nadie más, la que, como buena bestia mutante, traía su látigo de sufrimiento integrado)» (97). Helena se dice a sí misma «bestia mutante» como analogía de no sentirse integrada en un mundo que no entiende su manera de proceder. En *Bestiaria vida*, además de las críticas al sistema económico del capitalismo, también subyace una crítica social y una reivindicación a la ecología. Eudave denuncia el hecho de que el ser humano hace lo que quiere «con sus hermanos biológicos» (Hernández Quezada, 2014: 40). Helena vive

azorada por el tratamiento que reciben la flora y la fauna del planeta. Esa preocupación la irá recopilando en recortes de periódicos donde se habla de noticias insólitas, absurdas y hasta crueles como es la muerte de un cocodrilo por un taconazo de una «vieja histérica» que como castigo solo pagó una multa o como el caso de los dos leones encontrados muertos en bolsas de basura; en ese punto, la protagonista se pregunta que qué pasaría si esos leones levantaran la cabeza y comenzaran a comer gente. Hernández Quezada pone el acento en que «tal expresión manifiesta la utilización heterodoxa, no maniquea, del elemento fáunico, a fin de dignificar el papel social que adquiere en el día a día y expresar, a la vez, la vigencia de un significado existencial» que contraste con el de la humanidad (2016: 134). La cosificación de la naturaleza por parte del ser humano es un hecho que Cecilia Eudave pretende constatar en el desarrollo de su narrativa a través de la negativa de Helena a ser partícipe del colectivo social. Por ello, se identifica a sí misma como una bestia mutante, ese ser que no encaja y no se adapta. No obstante, la dinámica de la vida empuja a vivir a la protagonista no dejándole otra opción que asumir las consecuencias de su existencia; después de todo, ella es la suma de todos sus yo's, así lo expresa a través de la metáfora del palimpsesto: «Mientras conducía me observé a mí misma como un palimpsesto, porque aunque intento construir sobre mí un nuevo yo, cada vez, cada día, sólo voy sepultando al anterior con el deseo de desaparecerlo, cuando en realidad ninguno ha sido destruido» (70). Llega un punto en la historia en la que la protagonista es consciente de que el problema de su identidad no está causado por su madre o su contexto familiar, sino que es su contexto social el que la alinea consigo misma.

Las reflexiones de Helena sobre este asunto están recogidas en el capítulo «Soliloquio verde». La madre ha sucumbido a cierta demencia senil en su vejez y ha sido ingresada en un hospital. La protagonista vivirá con mezcla entre aprensión y pena esta circunstancia: «Mi madre no ha muerto; eso sería mejor que verla allí, fuera de este mundo, insólita como la concebimos, por lo menos mi hermana y yo» (89). Será en esos momentos tristes en los que recapacite sobre la relación con su madre:

Ahora, a distancia luz de mi niñez, de mi prolongada adolescencia y de esta juventud llena de palabras [...] relativizo. Ni la mirada de la Basilisco era tan mala, ni su estela intergaláctica es tan nefasta como dos bombas atómicas cayendo sobre el mundo (90).

En una de esas visitas al hospital, su tío el búfalo le recordará el nombre de su madre: Laura. En ese preciso momento, será cuando reconsidere su existencia, su identidad e, incluso, a sí misma: «Cuando oí el nombre de mi madre fue como volver de

un hueco, muy profundo, y ver la luz, allí, donde no estaba. Me desconcerté tanto que quise salir del lugar inmediatamente» (98). Helena deja de ver a su madre como una basilisco y la reconoce como es: una mujer severa entregada al trabajo y la disciplina. Del mismo modo, se reconcilia con la hermana: «y pensándolo bien, tener una hermana súcubo fue y será la mejor de mis ganancias en esta vida, bestiaría y todo, pero mía. Ella era tan ella que me enseñó a ser yo» (98). Así es cómo al final de la historia, Susana, la hermana súcubo, llama desesperada a su hermana para contarle que ella también ve a gente chiquita en las alfombras y Helena decide ayudarla, saliendo en plena noche bajo la lluvia a comprar una lupa para inspeccionar las alfombras: «estoy segura, alguno de esos hombrechitos asomará la cabeza...» (99).

La reconciliación de Constanza con su entorno resulta un tanto perturbador, pues queda abierto a la ambigüedad, ya que la transformación en moho llega a su término y ella cree estar a salvo de las miradas de los invitados de la boda de su hija al mimetizarse con la vegetación del jardín. Sin embargo, ahí agazapada detrás de un arbusto, verá de nuevo a Rafael que abre los ojos, en señal de resurgimiento de su culpabilidad, de hecho acaba posándose entre las piernas de Constanza: «Rafael. Sé tu nombre. Rafael entre mis piernas» (86), parece que finalmente Constanza se atribuye la propiedad del hijo de su sobrina. El final de la historia es abierto ahondando en la ambigüedad, pues tras relatar el pasaje donde todos los miembros de la familia (cómplices del terrible accidente) cavan el hoyo donde entierran a Constanza sobrina, Constanza madre cree verla en el convite de su hija: «¿Es Constanza quien entra por la puerta?» (86) y así concluye *Moho*. Lo insólito en esta historia queda velado por el lenguaje alucinado de la protagonista donde existen indicios que la autora va dejando a modo de pistas discretas para que la realidad caiga con todo su peso. Como por ejemplo cuando ve al feto de Rafael en el estudio, lo toma entre sus manos y trata de morderlo, se da cuenta de que en realidad le ha dado un bocado a un cenicero de plastilina que había hecho Constanza en su época escolar. Además, al principio de la mutación, Constanza investiga en Internet, tratando de hallar respuestas acerca de su mancha de moho. A medida que Constanza va describiendo las fotografías que encuentra sobre las distintas patologías epidérmicas, el lector va viviendo junto a la protagonista el horror hacia su invasión verde, quizá sea porque ante esos casos de mutaciones extravagantes e imposibles le otorga un fundamento real y científico a la transformación de Constanza. De hecho, será viendo esas fotos cuando se detendrá en la

imagen de un bebé con formaciones corales en su piel, Constanza quedará espantada y su reflexión es la siguiente:

Me hipnotizó la foto de un pequeño en una incubadora: ojos cerrados por formaciones parecidas al coral. ¿Qué habrá sentido su madre cuando lo expulsó del vientre? ¿Alivio? Pero todas las madres lo sienten; ¿decepción, entonces, porque no estuviese muerto? ¿Habría un poco de eso, también en todas las madres? (24)

En la última pregunta retórica de Constanza en sus cavilaciones, se trasluce una alusión a su decisión de haber decidido la muerte de Rafael. Como si intentara hallar una justificación a su acto de empujar a su sobrina a abortar, como si el desear la muerte a un niño deforme, inoportuno como Rafael, estuviera justificado por la naturaleza de las madres a decidir sobre la vida de sus hijos, tanto natos como no natos. Quizá sea esa la causa por la que Constanza no se perdona a sí misma tal ‘asesinato’ y porque, en el fondo, sabe que la respuesta a su pregunta no le ayudará a justificarse y también porque, a pesar de todos sus esfuerzos en superar a la figura materna, el perdón no puede llegar a una mujer que no consiguió ser mejor que su madre.

Por otro lado, el huevo de Irma finalmente se descubre vacío. La realidad es que está internada en un hospital (se da a entender que está en un psiquiátrico). Todo ha sido producto de una enajenación mental vivida a partir de la muerte de su madre. En la cama de ese hospital su humanidad retorna con toda su crudeza: «Huelo a carne. Yo soy la que huele a carne, a una carne viva como la de las gallinas, al sudor de un animal de corral. Pero no soy un ave» (91). «Un animal de corral» reflexiona Irma y, acaso, ¿no son los seres humanos animales de corral de asfalto? A partir del capítulo XI, Daniela Tarazona irá desvelando los secretos de la historia a través de la alucinación de Irma que experimenta como real:

Para mí esta vida es de placidez. Es como si estuviera sumergida en agua tibia, como si me encontrara en todo momento bajo los efectos de una droga alegre pero, dentro de ese magnífico estado no hay, tampoco, la mínima señal de estar viviendo una situación falsa. Soy exactamente lo que más desee y, por eso, mi vivencia es certera (131).

Los vaivenes entre la realidad y el ensueño de la vida reptiliana serán constantes y con mayor frecuencia de alternancia a partir de la mitad de la novela. Será en medio de esos delirios cuando Irma se replantee su verdadera identidad: «Los delirios, sin embargo, siguen su propia lógica, tal vez por eso hay días que no entiendo cómo he perdido mi identidad. ¿Ya no soy una persona?» (131). Pero finalmente en el último capítulo XVIII,

titulado «Fábula», Irma admitirá que haber vivido tal experiencia es lo que la mantuvo viva ante la adversidad y su depresión: «Diré que esta metamorfosis me salvó la vida» (165). Y de esta forma, aceptará su condición de confinamiento en un hospital:

Al día siguiente creí que mi cuarto había aumentado de tamaño. Estaba reconfortada por el sueño y me sentí capaz de sobrevivir el tiempo necesario en el encierro. Inventé una rutina de movimientos corporales que mejorarían mi salud, recorrí el cuarto a gatas y me sentí alegre ante la novedosa visión de los muebles desde abajo (170).

La realidad de Irma cae con todo su aplomo y la reconciliación con su madre por haber muerto, con su hermana por haberse suicidado loca (que ella interpreta como un abandono, como un fracaso vital donde ella tiene la misión lícita de superar), es sobrevivir en ese estado de esquizofrenia y aceptar la domesticación con la dignidad que le enseñó Lisandro. «El final de la novela es revelador en este sentido, ya que la protagonista se encuentra con el huevo roto que es la metáfora de una maternidad truncada» (Alemany, 2016: 139). El huevo vacío de Irma es la metáfora del fracaso de unas expectativas, tal metáfora, finalmente, deviene en la alegoría de la maternidad: «la maternidad como una metáfora que deviene en alegoría, los sucesivos abandonos el de la madre y la hermana, también el del compañero que finalmente la deja, la necesidad de la mudanza» (Alemany, 2016: 140). Se trata de una maternidad que acaba desmitificada en todos sus sentidos. La matrofobia no llega a resolverse en este caso, sino que queda en suspenso, quebrada, despojada de toda razón de ser, vacía como el huevo de Irma.

A modo de resumen general, estas tres novelas breves abren todo un abanico filosófico que invita a la reconsideración de la existencia humana y sus condiciones de vida asignadas por el ser humano. Estas tres historias tienen la capacidad de hacer reflexionar al lector acerca de su modo de vivir y si está dispuesto a mutarse para lograr un cambio. El mundo inusual de las novelas refleja, casi de forma grotesca, el mundo referencial extratextual. Recopilando una cita de Benito García Valero: «no se trata de una subversión epistemológica al modo de lo neofantástico, es más bien un programa de denuncia social» (2017). De esta forma, la matrofobia tratada desde el ámbito de lo inusual alcanza una esfera, si cabe, más transgresora que sirve para desestabilizar los preceptos culturales que se tienen asentados.

5. CONCLUSIÓN

En el desarrollo de estas poco más de sesenta páginas, se ha ido explorando el fenómeno de la matrofobia dentro de la novedosa categoría literaria de la narrativa de lo inusual, concretamente en tres novelas breves de autoras mexicanas. Se ha comprobado en el desarrollo del capítulo de análisis que la matrofobia se presenta como el principal elemento de conflicto entre las protagonistas y los personajes que interactúan con ellas en el transcurso de la narración, manteniendo la tensión discursiva. Tal característica es posible gracias al uso de los tropos que encarnan el elemento insólito. Según se planteó en las aproximaciones teóricas, la metáfora resulta ser el medio idóneo por el cual, tanto en lo neofantástico de Alazraki como posteriormente en la teorización de Carmen Alemany sobre la narrativa de lo inusual, se expresa una realidad extratextual en la que el individuo se siente alienado. De la misma forma, la matrofobia encuentra en la metáfora un modo de expresión acorde a su complejidad teórica y epistemológica, siendo la razón por la que alcance niveles óptimos de complicidad en los mecanismos literarios de la narrativa de lo inusual. Además, la matrofobia, como sentimiento alienante para el sujeto femenino, encuentra en esta narrativa un cómodo espacio dominante, puesto que la figura materna se representa como la causa primigenia de las incertidumbres experimentadas por las protagonistas.

Por otro lado, la cuestión de la matrofobia analizada desde estas tres novelas adquiere un nuevo valor teórico al ser puesta en práctica a través de la ficción, aportando una visión más concreta sobre el tema y llegando a la conclusión de que la mujer en el contexto sociocultural de la posmodernidad padece una doble alienación: una en sociedad y la otra consigo misma. Incluso, se puede inferir que el determinismo genético, al que se ha hecho alusión en varias ocasiones durante el análisis, viene incentivado por las estructuras socioculturales que predisponen al sujeto desde su nacimiento, asumiendo costumbres o tradiciones naturalizadas como conductas biológicas. Quizá sea por lo que las protagonistas desarrollan unas identidades monstruosas y experimentan vivencias inusuales en el marco de sus psiquis, todo ello para alcanzar el epicentro de sus laberintos existenciales y conseguir autodefinirse. Es la razón por la que la realidad se mantiene intacta en estas historias, ya que todo el proceso de alienación se manifiesta de manera subjetiva y no objetiva. Es decir, los seres mitológicos y bestiarios, la metamorfosis en reptil o en moho, nunca tuvieron lugar, sino que todo ocurre en la mente de las protagonistas.

Por este motivo, el elemento insólito adquiere gran dimensión simbólica para con la matrofobia. La complejidad de este conflicto existencial dificulta su expresión y será el modo discursivo de la narrativa de lo inusual, con su particular uso de los tropos y su lenguaje lírico, lo que contribuya a que la matrofobia sea representada con mayor precisión, sin riesgo a perder matices y como única vía para plasmar sus realidades. Además ellas desean narrar sus experiencias, tienen necesidad de ello. Como así lo demuestra Irma en *El animal sobre la piedra*: «Yo deseo dar mi testimonio porque sé que otros padecen de la misma manera sin que puedan atestiguarlo» (47).

La matrofobia dentro de la narrativa de lo inusual es un rasgo más que va unido a todo el universo complejo que dibujan estas autoras mexicanas, abriendo una ventana a la feminidad donde este sentimiento se presenta vasto e inabarcable dada su multiplicidad dentro del sistema sociocultural. Así pues, la narrativa de lo inusual aporta una nueva forma de expresión que ayuda a comunicar de manera más efectiva tal desapego hacia la madre e, incluso, permite entender los motivos por los que la matrofobia se materializa en las hijas, favoreciendo una mejor comprensión de este sentimiento para su posible solución. La narrativa de lo inusual no ofrece respuestas únicas sino que, a través de las distintas historias que narran sus novelas, pueden observarse (de manera simbólica) las causas culturales por las que se produce la matrofobia, dependiendo de cada contexto familiar.

La confección del presente trabajo recopila diferentes postulados teóricos a partir de las fuentes bibliográficas, esperando de algún modo ser de utilidad para posteriores estudios académicos, ya que la matrofobia todavía se encuentra en vías de teorización en su aplicación en los textos narrativos, por lo que se desea que las presentes páginas sean tomadas como punto de inicio para futuras investigaciones.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime. (1990) «¿Qué es lo neofantástico» en *Mester*, nº19, vol. 2, págs. 21-35.
- ALAZRAKI, Jaime. (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos.
- ALEMANY BAY, Carmen. (2017) «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual» en *II Congreso Internacional Figuraciones de lo insólito en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*, Universidad de León, 17 de octubre de 2017. Disponible desde internet en: <https://videos.unileon.es/video/1679>
- ALEMANY BAY, Carmen. (2016) «Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona» en *Romance Notes*, nº 56.1, págs. 131-141.
- ALEMANY BAY, Carmen. (2016) «*Bestiaria vida*, de Cecilia Eudave: novela corta, novela de laberintos, novela de lo inusual» en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, nº 68, págs. 103-117.
- CALINESCU, Matei. (2003) *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch y postmodernismo*, trad. ing. Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Alianza Editorial.
- CHODOROW, Nancy. J. (1978) *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the Sociology of gender*, Los Ángeles: University of California Press.
- DE BEAUVOIR, Simone. (1987) *El segundo sexo: II La experiencia vivida*, trad. español Pablo Palant, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- EUDAVE, Cecilia. (2015) «El otro espacio: la alteridad femenina (reflexión en tránsito)» en *Diferencias, alteridades e identidad (Narrativa mexicana de la primera mitad del siglo XX)*, *Cuadernos de América sin nombre*, nº 35, págs. 143-150.
- EUDAVE, Cecilia. (2008) *Bestiaria vida*, México: Editorial Ficticia.
- FRIEDAN, Betty. (1965) «La crisis de la personalidad de la mujer» en *La mística de la feminidad*, trad. español Carlos R. De Dampierre, Barcelona: Sagitario, Cap. 3, págs. 85-97.

- GARCÍA CANDEIRA, Margarita. (2014) «El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción» en *Moenia*, nº 20, Universidad de Santiago de Compostela, págs. 343-354.
- GARCÍA-VALERO, Benito. (2017) «Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos y planteamientos estéticos» en *II Congreso Internacional Figuraciones de lo insólito en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*, Universidad de León, 17 de octubre de 2017.
- GOLUBOV, Nattie. (2011) «La teoría feminista y sus lectoras nómadas» en *Revista Discurso, Teoría y Análisis*, nº 31, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales-Facultad de Filosofía y Letras, págs. 1-9.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. (2014) *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Bern, Peter Lang: Javier Ordiz Editor.
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Francisco Javier. (2014) «Rasgos y características de un postbestiario mexicano. Los casos de Rircardo Guzmán y Bernardo Esquinca» en *Gramma*, nº 53, vol. 25, págs. 31-46.
- HERNÁNDEZ QUEZADA, Francisco Javier (2016) «Bestiaria vida: la mirada y crítica del animal» en *Mitologías hoy: revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, nº 13, págs. 133-145.
- HIRSCH, Marianne. (1981) «Mothers and daughters» en *Chicago Journal*, nº 1, vol. 7, págs. 200-222.
- IRIGARAY, Luce. (1992) *Yo, tú, nosotras*, Madrid: Cátedra.
- JONGUITUD ACOSTA, Paulette. (2010) *Moho*, México: Editorial Tierra Adentro.
- MURARO, Luisa. (1994) *El orden simbólico de la madre*, Madrid: Horas y horas.
- O'BRIEN HALLSTEIN, Lynn. (2010) *White feminists and contemporary maternity: purging matrophobia*, New York: Palgrave McMillan.
- O'REILLY, Andrea. (2010) *Encyclopaedia of motherhood*, London: York University, pág. 739.
- RICH, Adrienne. (1986) *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*, trad. español Ana Becciu, Madrid: Cátedra.

- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Dulce María. (1999) «La matrofobia un fantasma temido» en *Actas del XXI Congreso Internacional de A.E.D.E.A.N* (Asociación Española de estudios Anglo-Norteamericanos): celebrado en Sevilla, 18, 19, 20 diciembre 1997, págs. 219-224.
- ROGERS, Deborah D. (2007) *The matrophobic Gothic and its Legacy: sacrificing mothers in the novel and in a popular culture*, New York: Peter Lang editions.
- SUKENICK, Lynn. (1973) «Feeling and Reason in Doris Lessing's Fiction» en *Contemporary Literature*, vol. 14, nº 4, págs. 515-535.
- TARAZONA, Daniela. (2008) *El animal sobre la piedra*, México: Editorial Almadía.
- TODOROV, Tzvetan. (1981) *Introducción a la Literatura Fantástica*, trad. Ing. Silvia Delpy. México, Premia.
- VIVERO MARÍN, Elizabeth. (2011) «Nuevas voces de la narrativa mexicana ¿nuevos caminos?» en *Narradoras mexicanas y argentinas: siglos XX-XXI. Antología crítica*, Maricruz Castro y Marie-Agnès Palaisi-Robert (eds), París: Mare&Martin, págs. 313-325.
- VIVERO MARÍN, Elizabeth. (2012) «De infancias y otros monstruos difíciles. Algunos apuntes críticos» en *La vuelta al signo. Análisis discursivos y semióticos actuales de la literatura mexicana*, ed. Angélica Maciel y Eudave Cecilia, México: Universidad de Guadalajara, págs. 79-87.
- WONG-WYLIE, Gina. (2006) «Images and Echoes in Matroreform: a Cultural Feminist Perspective» en *Journal of the Association for Research on Mothering*, vol. 8, nº 1-2, págs. 135-146. Disponible desde internet en: <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/5020/4214>